目 次

引　言

德彪西音乐中创造的新颖意境所具备的强烈冲击力在管弦乐作品里透露得最明显。这是用感觉和形象想象，从对自然世界和一般象征派艺术极其敏感的反应中取得活力和含意的冲击。

德彪西为独具一格进行过理直气壮的答辨。“我创作音乐而不带任何其他先入之见，但愿我的艺术能够发挥我最佳的才智。”他努力创作，并不满足，但是（从学生时代起）他就十分明确自己前进的方向，他并不介意自己的作品如此经常地引起的争论，他听到评论家和大众或褒或贬往往也听之任之。他厌恶受到公众注意，也讨厌为名利奔忙。平常宁愿闭门独处，远离喧闹，但对周围正在发生的一切情况却保持高度的敏感。他需要也重视细心挑选过的友谊，在日常生活和探讨艺术中他总在孜孜寻求表现的自由——他憎恶清规戒律。“Il faut nècouter les conseils de personne,mais du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde”（“我们除留神听那向我们讲述世界历史的飞逝疾风的指点以外，任何意见都不要去听信。”）他想要寻求并表现的只不过是他在短暂瞬间突然有所感触的感想，即感觉的生命：音乐也就如

同眼前的现实。

德彪西在本世纪初期曾写到："在我们周围所听到的每种音响都能加以复制。大千世界有种种的律动，每种为灵敏听觉听得到的动静无不可以用音乐来表现。"这种看法和沃恩·威廉斯① 大约同时说过的话颇有相似之处。"我们四周一切的声音，有什么不能通过提炼而纳入音乐，用确具一定艺术水平的形式来表现的呢？"经过德彪西探索所得到的结果一个由精致的和声与结构所构成的想象力丰富的世界：其中有全音音阶及由其他不常使用的音阶所组成的旋律及和弦；和弦被作为色彩来使用，而运用色彩往往也就成为目的本身；在富于装饰性经过句中弥漫着东方的风味和设计；突然而没有准备的转调，异音同名音的对置，音调中心点的迅速转移。正如诗人魏伦② 所主张的，诗意意象应该愈朦胧而其神态也就愈易变而多姿(plus vague et plus soluble dans l'air)——按之音乐意象来说何尝不是如此，此话言之成理，无论如何都是驳不倒的。

德彪西正是凭借这一类的自由处理使古典调性的本身变得松弛了，不过他并没有象勋伯格③ 那样觉得非要动手去毁

① R. 威廉斯（1872 — 1958），十分重视民歌收集和研究的英国作曲家。——译注，下同

② P. 魏伦(1844—1873)，法国象征派诗人。

③ A. 勋伯格(1874 — 1951)，奥地利人，作曲家，"新维也纳学派"领导人。初在德、奥同时从事教学与创作。1933年移居美国，后入美国籍。二十年代曾首创十二音体系，并按此理论进行创作，遂使传统的调性观念破坏无遗。他是西方现代派音乐主要代表之一，理论及创作在欧美的影响均甚巨大。

灭调性不可。音调的中心点继续保留着，但其中却有了伸缩的余地。对调性的看法变得更加多样而自由，但基本上还是加以肯定的；这是德彪西个人的独特体验的结果。他创造出一个完全存在于直觉之中有如梦境般的新的音乐世界，处处抒情而又似乎处处有着神灵在出没。既在沉思冥想而又显得意境如真——其实，这样的艺术似乎已经把经验所有的方面都包括进去。他推崇瓦格纳的把各种姊妹艺术都熔于一炉的尝试，在和声方面他也曾受到瓦格纳深刻的影响，但又厌恶他那过分夸张的风格。另一个对他有过很强有力的影响的人则是俄国人：德彪西除对俄罗斯民间调式音乐深感兴趣外，还对在创作的某些方面比自己先知先觉的穆索尔斯基①的作品推崇之至。"谁也未曾使用过比他更为温柔而深刻的特定方式来表达出我们内心最美好的感情……穆索尔斯基的艺术听起来毫无造作之处，而且已经完全摆脱了僵死教条的束缚……他的音乐表现形式之多种多样竟然到了无论如何也决不可能和任何既有的，也许可以说"法定的"，形式会有什么共同之处的地步，因为决定并构成那些形式的素材是一些由天生本能就能明察秋毫那样的十分微妙的神思所连接起来的连续而瞬间的感触。"

我们也许正好在这样的言词中间听到德彪西在对自己的乐曲进行描述——譬如说，前奏曲《牧神午后》。发现他会用这样的口气谈起穆索尔斯基大概并不令人感到惊讶：这位

---

① 穆索尔斯基(1839—1881)，"俄国强力集团"作曲家。

俄国作曲家原来为钢琴而写的《图画展览会》里的每个乐章都附有一个用文字说明内容的标题，(这和德彪西的“前奏曲”一样)，而各乐章的音乐本身总是完整的；尽管想不到此曲作日期之早竟是在1874年，可是其中有许多段落已经非常象出自德彪西的手笔——诸如谱例1中那样五声音阶化旋律的结合，节奏的灵活性和丰富的和声就是一个实例。

例 1



钢琴这件乐器在十九、二十世纪的音乐演变进程中曾经发挥过极其重要的作用，若以德彪西艺术任何一个方面为例，就会觉得这样声称完全合乎事实。姑且把钢琴音乐自身的发展撇开不谈，实际上早有不少的作曲家已发现无论创作哪种乐曲，管它是管弦乐、歌剧、歌曲、还是室内乐，钢琴都是既方便又实用的工具。多数的作曲家都“坐在钢琴旁”进行创作。斯特拉文斯基① 在自传性的《我的一生编年史》中说

① 斯特拉文斯基(1882—1971)，美籍俄国作曲家，西方现代派音乐重要代表人物。早期作品受过印象派和表现主义的影响，中期转向新古典主义，后期的创作风格庞杂不一，作品中以早期创作之舞剧《春之祭》、《火鸟》及《彼得鲁什卡》产生影响最为巨大。

过：“搞创作，要能直接和‘音响素材’接触，我认为这比光凭想象去进行处理，要好一千倍。”这仅是一般的习惯，但也可能有许多例外（例如，并非钢琴家出身的柏辽兹就具有能立即投入乐队音响海洋的本领，而且的确能够把脑中的构思直接谱写成完整的总谱）。钢琴这种乐器能够启发人的思路，对模仿和联想起到推波助澜的作用。不知怎么，它本来属于打击乐器——（锤子在绷紧的琴弦上敲打——可是到了灵巧的手里却会变得似乎在曼声歌唱。当然，作曲家和听者双方都要具有一定的想象力，要通过双方煞费苦心的“自愿受骗”才能这样享受。其实它只不过是一种传递信息的媒介物罢了。然而乐曲中每个音符在钢琴上至少能以不同的感觉和不同的强度来弹奏——色调的明暗完全由手指控制。可是，要是能有（象德彪西那样的）极端敏感和极富于想象力的人来弹奏，那么钢琴在传递信息时本来缺乏的任何因素，甚至把无法持续声音的这个不足也算在内，就无法再被觉察出来了。

德彪西工作时不离手的就是这样一件乐器，而他的最重要的楷模则是肖邦。谁要是有幸亲自听过德彪西的钢琴演奏，谁就一定会觉得他在许多方面和肖邦十分相似。“你必须忘掉钢琴内部有锤子。”这是他讲过的一句名言。女钢琴家玛格丽特·隆格① 曾和德彪西长期共事，她把他说成是一位无与伦比的钢琴家。在《与德彪西在钢琴旁相处》一书中，她写

① M. 隆格(1874—1966)，二十世纪法国钢琴学派主要代表人物，德彪西钢琴作品最早的解释者。

道："我怎么能够忘掉他的指触之灵活、细腻而又有深度呢？他的手指好象灵巧而又不轻飘地滑过键盘，他那靠精巧的按键弹出的曲调特别富于感情变化的色彩。"重要的是，从各方面说钢琴都是他个人的自然组成部分（如同钢琴和肖邦的关系一样）——只要通过这个敏感而生动的自身的增设部分他就有办法完满地表现出音乐个性中各种色调的变化，同时也就能够探求出音色表现中所有的可能性和一切合用的对比。

玛格丽特·隆格还告诉我们德彪西崇拜巴赫、莫扎特和肖邦——尤其是肖邦。她说，他要是以肖邦为话题总有说不完的话。他从学生时代起就浑身上下散发出肖邦的气味；好象肖邦几乎从来没有离开过他，而他本人在演奏时孜孜以求的也总和这位波兰大师有许多不谋而合之处。肖邦和德彪西之间确实非常相似。在肖邦那一边，作品的独创性和钢琴演奏风格的高度个性化是完全一致的：他依靠的是指触，个性流露，极其灵巧的技术处理，最佳细节的运用——其实是扣人心弦的艺术手段——他通过实践，或是出于乐思抒发的必然，或是凭借手指本身的安排，或者运用当时一致认可的和声变化，总之，他正是依靠这些当时尚属无人知晓的近乎冒险的手段来激发起听者丰富的想象力的。

德彪西这一边何尝不是如此。他已经发现的那个新世界用钢琴去勘探其实最方便。不过，终于决心采用钢琴来抒发大量的乐思毕竟还是德彪西一生比较后期的作为，到那个时候他才对信任钢琴能成为独奏乐器的建议有了准备。在这以前，他更喜欢管弦乐队那清晰的音色。然而他个人无论用钢

琴或者用乐队作为表演工具，其细腻传神的程度却几乎完全一样，古斯塔夫·多雷① 对德彪西用钢琴如何“惊人完美地演奏”前奏曲《牧神午后》的介绍（见12页）就是一个证明。

本世纪早期，正当勋伯格在《空中花园之书》② 中用自创的方法完成对调性的清算时，德彪西在致友人的信中写了如下几句话：“我越来越确信音乐并不是一种可以随意纳入传统固定形式的东西。它由各种音色和节奏组成。其余则不过是那些一味盲目追随大师之后迂阔学究所发明的许多不切实际的空论……无论从技术或者知识的角度看，音乐都是一门有待大力开发的艺术。

德彪西所获得的新自由是从与当时诗歌及视觉艺术有紧密联系的暗示和象征的世界中得来的，而他和当时诗画界确有着亲密的交往。可以拿他的作品与印象主义绘画作一比较，但可能使人有所误解。印象派画家着手描绘的是眼前正好看到的事物。这样落笔画成的画不免有时会形成未对准焦点的轮廓、随意挥洒的笔调以及鲜艳逼真的色彩。如莫奈③这样的画家总要象亲眼看到光线在现场显示那样去描绘光。这和德彪西愿意纯凭本人对音响的感觉那样去运用音响的确有点相象。但更有意义的类比则是和绘画和诗歌的象征主义

---

① G. 多雷(1866—1943)，瑞士小提琴家，指挥家，后以作曲家闻名，并有文字著作传世。

② 作品第15号，1907年作，系用钢琴伴奏的组歌由15首歌曲组成。词作者为斯蒂芬·乔治。

③ C. 莫奈(1840—1926)，法国印象画派创始人之一，印象派系当时批评家对其《日出印象》一画讥讽之用词。

的比较。象征主义与印象主义形成鲜明的对照，它用象征手法暗示内心的想法和精神状态，认为用象征手法反映精神世界要比反映任何外部的现实更为重要。在这方面，灵感的来源可能是当时在巴黎风行一时的某些东方（包括日本在内）艺术（德彪西有一时期确曾受过爪哇音乐的影响）。塞尚[①]说过。他在画中并未试图复制自然，而只是要表现自然。与此相似，马拉美[②]在象征派诗人中间也认为点出客体的名字等于使客体毁灭；要是仅暗示它的存在，则是他平生的向往。德彪西不愧为马拉美真正的朋友，他首先以自己的管弦乐曲找到了用来表达马拉美诗篇《牧神午后》中所含的情绪和意趣之独特的表现手法。德彪西的最令人满意的歌曲也有不少是根据象征派诗人魏伦和波德莱尔的诗篇谱曲的。似乎他在魏伦身上已认出某种精神的、敏感的、非常重感觉而又无情的东西；这和他的想法颇有心心相印之处；既然有人可以从痛苦和不安之中提炼出尖刻之极的诗篇，那么他本人当然同样能够从中提炼出极其深刻的音乐。绘画象征主义为当代视觉艺术中所有的派生艺术打开了一扇窗户；德彪西重要的作品则对二十世纪音乐同样起到了深远的影响。

---

① 塞尚（1839—1906），法国画家，后期印象派代表人物，运用色彩、造型均有创新，对现代绘画风格影响重大。

② 马拉美（1842—1898），法国象征派诗歌的主要代表人物，对法国印象派音乐之兴起有过重要的影响。

前奏曲《牧神午后》

啊，山林水泽的仙女们，让我们重新过着那种还保留许多不同往事的生活吧。我的眼睛，透过芦苇，凝视着每个心灰意懒的、向着林间天空喊叫的、虽隐约可见却徐徐消失在凉水中的神圣身影；秀发的光辉在一闪一闪的、好似镶有宝石的亮光中渐渐消失！

斯蒂芬·马拉美《牧神午后》的原诗共计116行，上面几行诗句是其中的一段——这是姊妹艺术在此标题下发生重大交融所现出的一个方面。马拉美本人声称，象这样一首诗，由于无法找到该诗的原文。英国作家埃德蒙·戈斯（1849—1928）为马拉美友人，十分喜欢这首长诗平时一再诵读，玩味不已，它处处富于暗示的象征性手法，还有它那经常为追求音调铿锵而使用的音响，无不是音乐激发的产物——或者就象有句著名的诗句所说的那样，是对音乐意境的寻求。德彪西则把这首"前奏曲"说成是"对原诗大概的印象"，但它并不是标题音乐，这一点它心中十分有数。他曾声明"并没想用音乐去综合该诗的内容，倒有点儿象是在描绘牧神因受午间酷热而引起的一系列希冀和梦想"。后来，季亚吉列夫①

① 季亚吉列夫(1872—1929)，著名俄罗斯芭蕾舞剧团主持者，对现代欧洲舞剧艺术改革贡献显著。本世纪初期多数著名舞剧音乐因受他委托而产生。

根据原诗的诗意和这首前奏曲，把它们结合在一起编成了一部引起过极大争议的芭蕾舞剧，至于尼京斯基[①]负责设计的舞蹈动作，也许可以说是一次过于粗野的表现派风格的表演。

说起这首诗歌的由来，不能不提一提泰奥多尔·德·邦维尔于1863年在巴黎上演的那部话剧《森林的晨钟》。这部话剧的风格和思想对23岁的马拉美影响甚大。两年后，他写出诗的第一稿，其标题原来是《牧神的独白》。起先这首诗及修订本都没有获得成功，他本来希望请演员康斯坦·科奎林登台当众朗诵，可是由于内容晦涩估计不可能赢得剧场演出效果只好作罢。直到1876年，马拉美才发表了最后的审定本，其篇幅不多，装璜精致，书名为《牧神之午后》，并附有莫奈画的一幅插图。这首诗被在1882年出版的于伊斯芒斯的极其著名的小说《格格不入》所引用。德彪西当时才20岁，他完全可能由于读了于伊斯芒斯的小说而首次看到了这首诗。德彪西在此前后曾以前面提到过的邦维尔的那部话剧《森林的晨钟》为题材，开始写歌剧(此事颇为耐人寻味)。然而这个计划被放弃了。但是两年后，他为马拉美的诗篇《幽灵》谱写了一首用钢琴伴奏的声乐曲。

他开始和马拉美交了朋友，这种友谊是通过每星期二晚间在马拉美住所举行的非正式诗歌和艺术讨论会上建立起来的。诗人的门徒有这样一些人：保罗·克洛代尔（后来他与

---

① 尼京斯基(1890—1950)，著名俄国男舞蹈表演家，舞蹈编导，他在季亚吉列夫领导下，对现代舞剧表演及编导均做出过推陈出新的贡献。

奥涅格①和米约②合作过)、马塞尔·普鲁斯特、安德烈·吉德。德彪西很可能通过知交作家皮埃尔·路易③获得了参加这种星期二晚间聚会的资格。他曾经写过"路易是所有朋友中我最爱戴的友人之一"。马拉美虽是诗人，却极其重视音乐。他经常听音乐会，甚至还向"瓦格纳论坛"投过一篇稿子，题为《瓦格纳——一位法国诗人的幻想》。大多数诗人倾向于把自己的劳动看成是至高无上的艺术；可是马拉美却似乎由于音乐能够完全不为依靠日常用语或图画形象就直接能表达出人的"真情实感"而对它羡慕不已。

马拉美仍然盼望《牧神午后》什么时候能在剧院当众表演一次，而且诗人和作曲家无疑曾就此进行过仔细的讨论。至少到1894年春天为止，德彪西这部即将问世的作品还一直被说成是"为马拉美的《牧神午后》谱写的前奏曲、间奏曲及发挥原意之终曲"，这表明它是为舞台演出而写的配乐。我们查不清原来的主意为什么改变了。也许德彪西和法兰西喜歌剧院的看法一致，认为马拉美这首诗不适合在舞台上表演。也许他当时写在谱纸上的比最后用在"前奏曲"里的音乐分量还要多得多；或者也许正如实际暗示过那样，是某种规模更大乐曲其中精萃所凝成的成品。德彪西在朗德尔路私人寓所曾把刚写好的"前奏曲"在琴上为马拉美整个弹了一遍，作曲

① 奥涅格（1892—1955），瑞士作曲家。早期的创作曾受法国印象派影响，1920年与米约等组成"六人团"。

② 米约(1892—1974)，法国作曲家，"六人团"主要成员，创作往往不拘一格，以喜用多调性为主要特点。

③ 路易(1870—1925)，法国小说家兼诗人。

家亲笔记下了诗人当时的反应。16年后德彪西在写给让·奥布里的信里提起此事说："身穿方格呢披衣，马拉美带着他那付先知的神态翩然到来。听后他沉默了片刻，然后开口：'我决没有曾指望听到象这样的乐曲。音乐刻划出我诗里的情绪，而且为它涂上了一层更为热情的底色而不是色彩。'"马拉美后来在出席《前奏曲》首演之后，把《牧神午后》原诗的一份副本寄给德彪西，并在本子上面写道：

> 林间的神灵，如果你的笛子由于气息充足而发音美妙，那么现在请你听听德彪西吹奏时飘来的那种光辉吧。

马拉美还说过，音乐更加深刻得多地揭示出诗中的怀旧情绪（在召唤一个已失去的天真烂漫的传奇世界），而且"细腻，郁郁不乐而变化多端地把这种情绪全都显示出来。"就整体说来，原诗以描绘精致和想象丰富见长，但是不免有故意恍惚、做作和过于求工的痕迹。相形之下，德彪西这首同名乐曲给人的印象却是直接扣人心弦的——情绪较为明朗——然而就色彩运用和具体描述来说比起原诗却也并不逊色。

首演的指挥是古斯塔夫·多雷。这位既能作曲又善于指挥的瑞士人当时28岁。在巴黎负责主持国立协会主办的一连串的音乐会。多雷在回忆录中讲到德彪西如何陪着他回到在古斯塔夫·多雷（名字巧合得出奇）路的寓所，如何看着乐队总谱校样把作品在琴上从头到尾弹了好几遍。多雷完全着了迷，他叙述自己当时对德彪西演奏的反应："他到底具有什

么样的天资竟然能够在键盘上再现出管弦乐队形形色色的色彩，而且布局和比例谐调到极点，就连每种乐器的强弱变化也都一点不漏呢？表达情感既深刻又细腻到这种程度，我觉得再也没有什么好挑剔的了。”他们为争取首演能取得满意的效果，对表现作品实际存在的巨大困难进行了商谈，因为其中使用的配器技巧的确是过去没有任何人用过的。

德彪西提笔撰之评论，有时行文涉及别的作曲家的配器往往敢于直言无忌。他曾说过瓦格纳的配器喜欢专门用“一种多色的油泥，几乎始终不变地那样涂上去，”因此不再可能在他的作品里分清哪里是长号哪里是小提琴的声音。另一方面，他认为按照《帕西发尔》那样去配器“不会犯错误”。另外，他曾用“克罗士先生”为笔名发表意见，在讲起贝多芬的配器时，不无有点过甚其辞地把它说成是“一种黑色加白色的公式，因而造成整个音乐都在从浅灰到深灰的色调中进行。”德彪西本人和惯于使用乐队混合音色的埃尔加① 完全不一样，他所探求的是一种不同乐器要各自保持着本来音色特点的透明的织体。似乎他特别喜欢木管乐器，谱写时总想使其中的每种乐器都极其生动并且具有鲜明的个性。他也充分认识到竖琴刻划情景时所具有的潜力。他的作品里不会出现象理查·施特劳斯② 有时运用的那种为刻意追求逼真竟然

① 埃尔加(1857—1934)，英国作曲家，作品富有英国民族特色。

② 理查·施特劳斯(1864—1949)，德国后期浪漫派主要代表人物，作品多附有标题，配器绚丽多彩，偶尔不免有过分浓重之弊。在交响变奏曲《堂·吉诃德》中曾用乐器模仿羊叫；在《家庭交响曲》中则有对婴儿洗澡时哭叫之描绘。

落到了粗俗地步的音响效果（咩咩叫的绵羊，婴儿在澡盆里的哭叫等等）。德彪西要是凭借织体和音色来暗示牧神的风笛，大海或者西班牙当地特有的色彩和节奏，他总具有丰富的想象并依靠纯音乐语言来使人得到满足。

在考虑周到的许多准备工作之后，1894年12月22日，前奏曲《牧神午后》首次在国立协会主办的音乐会上演出，地点在巴黎哈尔考特音乐大厅。这场音乐会演出的节目还包括格拉祖诺夫、圣-桑、弗兰克以及其他一些不甚出名的作曲家的作品。令人高兴的是广大听众对德彪西这首音响全新的乐曲反应热烈。指挥和作曲家双方都对这场演出表示满意。可是作品所具有的重要性起先却并未得到应有的赏识，评论界一般的反应也很不大情愿表示赞许。接着在别处演出过多次，但这不过是在歌剧《贝利亚斯与梅丽桑德》使德彪西闻名全球以及本世纪初期其他国家(美国、德国、意大利、奥国)演出《牧神午后》所引起争论之后的事情。亨利·伍德① 在1904年把它传到伦敦。1908年，德彪西在伦敦皇后大厅亲自指挥演奏这首乐曲(还有《海》)。泰晤士报音乐评论家为此以沉闷乏趣的笔调写了一篇演出报道。时至今日它是法国全部乐队作品中演出次数最多的一部，人们不仅认为它是在世界音乐演变道路上竖立的一块里程碑，而且也把它看成德彪西艺术所以最能引人入胜的实际证明。

前奏曲《牧神午后》总谱里用的乐队编制是三支长笛、两

---

① 亨利·伍德(1869—1944)，英国指挥家。

支双簧管、一支英国管、（A调）单簧管、两支大管、四把圆号、两架竖琴和通常的弦乐编制。在作品最后的17小节里，他要求使用古钹——音高固定的极小的金属片——把它定成两个音来敲打。总谱上注明献给德彪西在巴黎音乐学院学习时曾过从甚密的同学雷蒙·博纳尔。

（就像法国和其他国家经常印刷的那样，把标题① 印成Prélude à l'après-midi d'un faune，这会造成误解而且语法上也有点小错误。另一方面，把马拉美标题中的标题 L'Après-midi d'un Faune摆进引号里也显得非常累赘，虽然这样做是极其精确的。还是折衷一下把它写成Prelude à L'Après-midi d'un Faune好些，也许这样写最恰当。）

为什么这首短小的音乐作品在1894年听来令人觉得如此新颖？而且为什么到今天它仍然能保持那样清新而绚丽的特性？首先要考虑到德彪西自己的见解。在他看来，发展部在古典音乐里的组成内容似乎总是一些同样"动机"的重复或重复着同一个主题。难道感情表现能够照样地重复两次？他说："我将写出一种真正摆脱'动机'的音乐，或者说，我要完成的那种音乐所根据的'动机'是独一无二而继续不断的，不会中途被任何音调所打断，而且也决不会照原样再现。只有这样才会有合乎逻辑的发展，十分严密的推理。在两次重复同一个'动机'中间，才不会出现那种照例总是草率制成而多余的，既有一定特性又显得陈腐不堪的临时塞进去的东西。

① 即《牧神午后》的标题。

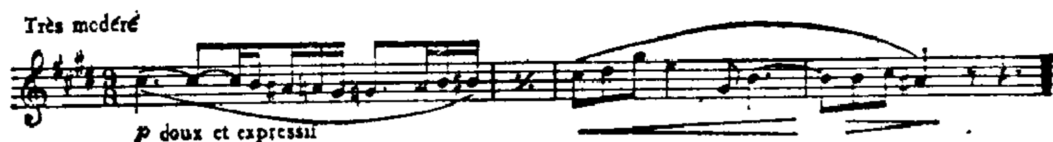
发展部将不再仅仅是这类素材的扩充，我们将用更加兼顾全局的眼光去分析，因而终于会用更为切实而适当的方式去处理。”

思想、概念以及用来体现思想和概念的风格，在进行艺术创造时，这三方面本来是一致的过程。德彪西对音乐那么敏感，他的音乐思想又是如此细腻，促使他非要在音乐语言方面有所创新——一定要让最终给概念披上外衣的形式具有更大的施展天地和机动性。他在进行创造形式时所依据的最近的模本则是用纯器乐语言表现悲欢离合和风景传说等情景的交响诗。此种曲式的涌现和逐渐形成是在十九世纪中叶。交响诗的发展部中有一种重要的发展方法，那是瓦格纳首先使用的，他用主题（主导动机）代表人物，又通过主题变化来表示人物性格的改变——正如李斯特浪漫主义的想像也是交响诗重要构成因素一样，李斯特惯于把从文学和绘画中汲取到的想象（和德彪西颇为类似）转化成音乐的语言。

至于德彪西这一边，使内容和形式得到了统一，但并非依靠人们所认可的那种发展手法和形式——不如说“凭天生本能就能明察秋毫那样的十分微妙的神思所连接起来的连续而一瞬间的感触”去完成的更为恰当（就象德彪西在穆索尔斯基身上悟出的道理那样）。感情和织体在多重的不固定，半透明而散乱的细微差别中有所平衡，光和暗，微妙到极点地融成一体。

开始的主题由长笛吹出，这是主要“动机”，也是全曲随此产生的总的象征。乐思每次再现，其形态都有不同的变

例 2



化；没有哪一次曾用相同的形式加以重复。和声大胆进行的特点由增四度音程开始就有所暗示，头两小节无伴奏的长笛声在渐响，接着就在丰杂着增四度的和音中弱了下去。德彪西并未表明“对调的尊敬”(这是他的原话)，但他却通过本身已经削弱的调性去寻求“一种企图包括所有表情细微差别的调式”，这种调式自然也把具有特定微妙逻辑的和声进行包括在内。开始乐句节奏上那种变化不定的性质和作为作品整体特征的灵活性是一致的。阿拉伯风味似的笔法也许曾受到鲍罗丁、里姆斯基－科萨科夫以及其他俄国作曲家所倡导的东方主义的影响，音调具有即兴发挥的特性，结构方面显得嵌镶细致繁密然而整体却是统一的。

开头30小节大体上由主要主题的4次呈现组成，每次呈现的和声及处理都有所不同，长短也不一。第一次呈现中有一整小节突然的静默和期待(第6小节)，从音调进行前后的关系来看，有点出人意外。第二次逐渐上升到丰富而饱满的管弦乐音响中去；第三和第四次则出现节奏上的变体，由此引导到B大调的完全终止，这个终止也可以说是整首作品的直到末尾唯一确定的终止式和静止点。

到此为止，十分粗略地说，它相当于“呈示部”。然后接下去24小节开始了“发展部”。在这部分的头几小节，音响组

例 3

织特别引人注目，它岂止效果新颖，还预示大约20年后写作《游戏》时使用的那种裂成碎片似的手法，而且也预示斯特拉文斯基在德彪西的强烈影响下将要发展的那种风格。这种为音色而音色的使用器乐效果的方法，一定程度上颇像印象派绘画的点彩画法技巧，其中出现了一些很有新意的因

素：加弱音器的圆号吹出“突强”和弦之后，竖琴以琶音奏法突出地拨奏出了三个八度的B音，第二小提琴和中提琴有一个和圆号音响混在一起的孤立的和弦，大提琴则迅速而重复地奏着升C音等等。谱例最后两小节的旋律及和声中还使用了全音音阶，给人感觉这个音阶是从主要主题（见谱例2）三全音音程中自然生长出来的，而且只作为附带的效果使用（全音音阶在本曲任何别处出现都像这样地被隔离）。接着是一段抒情而开阔的乐段，情绪逐渐活跃进而到达适度的高潮，高潮从标着“柔和而有表情的”记号的双簧管主题开始，主题的外形和本曲开始处的音调有着紧密的联系：

例 4



谱例中加上a和b括弧的音型供发展和转调所用，b（这个切分节奏的动机）也在低声部降A持续音的上方由双簧管吹奏的4小节插句中得到运用，而降A正好成为接下去“中段”降D大调的属音。这段温情而悠长的插段所根据的主题不免会使人联想起肖邦的《降D大调夜曲》（作品第27号之2）里的音调，这并不奇怪，前面已经说过，肖邦是德彪西艺术成长过程中有主要影响的伟人。

例 5



谱例4中注有b记号的音型以及它的扩大部分在总共5小节带有终止感的乐句里和上述主题结合在一起。紧接着是E大调，原由长笛吹奏的主要主题得到了发展，主题的时值扩大了，乐队各声部不再包含有三全音的音响，现在变得令人会直接联想起圣－桑的歌剧《参孙与达利拉》中著名的二重唱《我的心浸沉在你甜蜜的声音之中》中的一个乐句(其歌词是“啊，回答我的温情吧”)，而且类似地使用了长笛、竖琴的分解和弦以及弦乐声拖长的和弦。我们知道德彪西很赞赏圣－桑这部在1890年于巴黎上演的歌剧(可惜并非双方都互相表示钦佩，圣－桑一生对德彪西的为人和创作始终落落难合)。主要主题两次扩大时值的陈述都被短暂而精致又带点诙谐情趣的插句所打断，第二插句把音乐引回到本曲开始处的气氛和速度中去，但是变得“更加懒散无力”：很象是一种“再现部”，但具有不同的外形，而且主要主题呈现不止两次——第一次(在E的持续音之上)调性模棱两可，并和谱例4中b的音型结合在一起；第二次调性比较清楚，是在升C大调，其中也不带有三全音——大提琴独奏音调的上方八度有长笛在支援。3小节的转调引导到一个在低声部有着B音的和弦，这个B音就成了E大调的属音，而在E的持续音上面，E大调作为结束全曲的调终于在5小节类似结尾的余响未绝声中肯定地建立起来了。加上弱音器的圆号和第一小提琴结合在一起(一种奇异而令人不易忘怀的效果)，在最终的和弦音响中对长笛吹奏过的主题作了回忆。德彪西说过，这首作品的结尾相当于原诗最后一行的延伸：

“别了！我将看到你变成的影子。”肉体和灵魂都成为留在记忆中的事物，感受继续在内心回荡着。

前奏曲《牧神午后》被公认为音乐界的第一部印象派作品。视觉艺术中使用印象派一词原来带有贬义，从字面理解，可能误以为代表朦胧有如梦境，一切飘渺不定。实际上，如果欣赏德彪西这首乐曲，也这样去理解，那是完全合不上的，只要仔细阅读一下前奏曲《牧神午后》的总谱，就会明白其中的思路十分清楚，自始至终种种细节都很精密，而且（正如上面分析所表明的那样），结构上也有一定的道理，其性质倒有点象回旋曲，但内容和织体随时出现的变化却非同一般，表达每种直接效果的方法细致之至，享有绝非无的放矢的创造自由。每个音符，每个力度记号都有一定效果，没有一点显得多余。由于作者有准确的直感和可靠的经验。不同乐器各自的音色和性能得到了充分的利用。使用竖琴为描绘完整画面所必需，绝非仅为点缀而已。圆号声部写得特别出色，把音响饱满的支持和旋律突出的陈述按着细腻的交织、混合及延长的用途进行分类，无不用得恰到好处。偶尔使用了弱音器，其效果也看得出经过慎重的考虑。弦乐写法中所表现的音色变化范围非常之广阔，其中包括的有用碎弓靠近琴弦正中奏出的柔和的弦，轻巧的顿音和弦，和分成8个声部的分奏。至于具有一定音高的小古钹则一直留到最后才用，并给它定音定成E和B两个音，也就是本曲“中心”调的主音和属音。钹声加浓了作品中如祭神灵的气氛（后来斯特拉文斯基在《婚礼》的结束部分为了渲染婚礼的效果也用了

小古钹，不过他把钹声摆在更为突出得多的位置上)。

至于长笛独奏——得到了它本来应得的赏识，而且也找到了前人所未曾认清的真正个性。从乐曲一开始，它就把一股清新而活生生的气息输入到音乐艺术之中。

《夜　　曲》

用象征派音乐语言的形式表现感觉和情绪中产生的感想，前奏曲《牧神午后》是这方面一个极好的实例。这样的创造在德彪西另一部重要的管弦乐作品，即三首《夜曲》继续进行着。

这部作品原来的设想和人们现在听到的大不相同。1894年，布鲁塞尔举办了一场音乐会。演出曲目全部是德彪西的作品，将近同年年末，德彪西在给比利时小提琴家欧仁·伊萨依① 的信里说："我正在谱写三首供小提琴和乐队演奏的夜曲，这部作品是打算给您的。第一首乐曲全用弦乐演奏；第二首用三支长笛，四把圆号，三把小号和两架竖琴；第三首的乐队编制则是把以上两个部分统统合并在一起。"他接下去又说："实际上这是尝试用形形色色方法配器甚至也可以用一种单色来安排的一次实验——就象绘画里纯用灰色色调画成的习作。"

本曲的标题所以取名为《夜曲》，可能由于受德彪西极其

---

① 伊萨依(1858－1931)，二十世纪法比小提琴学派主要代表人物，并擅长指挥及作曲，其作品带有浓厚的印象派色彩。

钦佩的惠斯特勒①的一组标题相同的绘画的启示。作曲家就此作过深一层的解释:"要按普通的见识,尤其更应该按装饰的情理去理解《夜曲》这个标题。因此并不指定就是通常的夜曲结构,不如说指这个词本身所暗示的光线的种种印象和特殊效果。"

这个曲名原来使音乐家们一听到就会联想起是一种浪漫抒情而形式精致的钢琴小曲,首先使用这种曲式的作曲家是爱尔兰人约翰·菲尔德②,肖邦则使它登上了大雅之堂(无论如何也没有理由规定它非要摆在夜间演奏不可)。德彪西素来醉心于精致细腻的表现风格,当初构思这部作品,大概从里浮现过肖邦的影子,不过他存心要按他本人独有的精致笔调来写,而且不是为钢琴,而是为小提琴独奏。1896年即两年以后,德彪西又一次给伊萨依写信说,为了《夜曲》能在布鲁塞尔由伊萨依担任首演,宁愿把公演日期推迟。难道当时真的存在一份供小提琴和乐队演奏用的总谱?谁也没有看见过。目前掌握的全部情况则是德彪西在1897年和1899年间创作或重新改编了象大家现在实际能听到那样的《夜曲》,披着完整乐队的外衣,但其中并没有使用过任何一件独奏乐器。1900年,作曲家兼指挥的卡米耶·谢维拉尔德担任首演的指挥,音乐会的主办者是巴黎的拉姆赫音乐协会。这一次只演奏了两个乐章——《云雾》和《节日》。直到第二

---

①惠斯特勒(1834—1903),美国油画家和版画家。侨居英国,曾和法国印象派画家亲密交往,其作品带有一定的装饰趣味和东方情调。

② 菲尔德(1782—1837),爱尔兰著名钢琴家。

年，音乐会听众才听到全曲的演出。

爱德华·洛克斯佩瑟在他写的那部德彪西传记①里曾经提出一种看法，认为《夜曲》初步写成的时间比原来打算为伊萨依而写的那首小提琴和乐队的作品还要早。他想起德彪西在1892年曾经提起过"三幅黄昏情景特写"，当时他说："几乎已经完成，也就是说，整个配器都计划好了，剩下要做的只不过是把它写成完整的总谱。"洛克斯佩瑟相信这就是《夜曲》最初成形时的一个方案。如果确有其事，那么要问这个方案毕竟和最后问世的《夜曲》的版本相像到什么程度，我们也无从调查，因为这份总谱已经不见了(倘若当真有过这么一份)。这首乐曲有些什么内容，我们所知道的并不比有关小提琴和乐队那份谱子的情况多到哪里去，即使两者之间确有一定的瓜葛也好。不过我们倒是知道三首"黄昏情景特写"显然受过亨利·德·雷尼埃的一组同名诗歌的启发，我们也知道其中一首用形象描述的手法讲到器乐(小号和长笛)的诗歌很可能是创作《节日》灵感的来源(雷尼埃后来又有一首名为《巴黎沙滩广场瞻礼前一日之祭礼》的诗，由于其中用了"一长段的长笛"、"铃鼓狂暴的异彩"、"小号尖锐的呼叫"这些词藻来形容，可能与此也有关系)。我们也发现有一处提到了女声合唱——这是一个可能和《海妖》构思有关的出处。我们知道莱昂·瓦拉斯在作曲家及其友人保罗·布若德的一次谈话记录里找出了另一种涉及《夜曲》由来的记载："有一天，巴

① 《德彪西：他的生活和思想》(伦敦，1962年和1965年版)。——原注

黎风雨交加，德彪西和布若德走过亲善桥的时候告诉他的朋友，有一天也是这样的天气，他脑海里出现了写作《云雾》交响诗形象的构思：他设想那些黑沉沉将会产生雷电的乌云在被一阵狂风刮跑，一艘汽艇正在驶过，河上响着汽笛声。这两种印象借助于一连串懒洋洋的和弦以及由英国管吹出的半音阶化简短的主题而似乎栩栩的欲活了。"①

德彪西在另一次演出印发的"作品说明书"上曾经这样写道："《云雾》描绘天空一直没有变化的样子和云彩庄重而缓慢的移动，在稍稍带点浅白的灰色色调中逐渐消失。"德彪西既受过诗歌的启发，也受过绘画的感染，因此特纳尔②的风景画以及画中那种光和纯色运用的独特效果可能对他有过影响。在德彪西眼里，绘画界所谓印象派先驱者特纳尔是"整个艺术世界中最伟大神秘效果的创造者。"但是他讨厌他的音乐被贴上"印象派"的标签。普通人看到这个词总是想到某种浑沌模糊如在雾中的事物或情景，而这正好是德彪西清楚而缜密结构的对立面。印象派一词比较确切的定义应该是通过复写视觉瞬间感受来反应现实的方法——从客观色彩和形式中直接产生、然而并不高度对准焦点的一种模糊的观念，因此所表现的内容是明确的，但又不受老一套保守派风格的约束。在这一点上，在印象派绘画和德彪西音乐之间无疑能够发现他们相互非常近似的表现。

① 摘自前面引用过洛克斯佩瑟的那部著作。——原注

② 特纳尔(1775——1851)，英国画家，早年自学水彩画，晚年对光与色的表现效果进行探索，熔水彩与油画技法于一炉，对其后法国印象派绘画影响甚大。

种种想像联在一起可能会提高一首音乐作品体验的价值，不过管它是李斯特的《灰色的云》，或是门德尔松的《芬格尔山洞》序曲，还是德彪西的所谓“情景如绘”的作品，归根到底毕竟还是音乐最要紧。第一首《夜曲》——《云雾》的开端那几小节，从音乐方面来分析，很象穆索尔斯基的组歌《阴暗》中的一个乐句。外形的确像得很，但是穆索尔斯基歌曲中那一句的意图和感情却与此大不相同，而且也不像德彪西那样由三度和五度交迭出现来组成乐句，却使用三度和六度的交迭。德彪西当时很可能在钢琴键盘上随意弹奏而下意识地想起他素来极其尊敬穆索尔斯基的音乐，由而涌现出这样的乐思：

例 6



本乐章似乎从这个最初的乐思里，自然地随着木管和弦乐（加弱音器并分成很多声部）之间织体的对比而逐渐形成完整的形象，于是断断续续地旋律似的“动机”明显地由圆号吹奏出来了：

例 7



有一个五声音阶风味的对比主题：

例 8

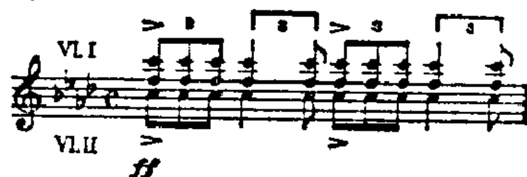


起先用长笛和竖琴，然后用独奏小提琴、中提琴和大提琴相距两个八度奏出，音乐进行仍具有如最初乐思那般正在流动的特性。最后，早先的素材先后开始瓦解，而云彩也就消散在稀薄的大气之中。总的说来，这个乐章在体现作曲家个性和特点方面最有代表性。

第二首《夜曲》——《节日》的形式和内容都清楚而易懂。晴空万里，全曲充满了节日中五光十色的、欢乐生动的兴奋气氛。据说，德彪西告诉过他的朋友布若德，他由于缅怀古代平民群居布洛涅森林寻欢作乐之节日盛况而想到要提笔写作本曲。当年的老百姓兴高采烈极其踊跃地参加此项活动，国家卫队则派军乐队列队在前打鼓吹号，在得得的鼓声中游行的群众，由远而近，随后又从近处逐渐远去。德彪西也许记起法俄联军当时在巴黎神气活现地进行检阅的情景了吧，这也不是没有可能。但是这类印象通过作曲家极其敏感的想像和处理以后就彻底变了样。有一次他本人介绍本曲的内容时，讲得生动而又耐人寻味：“《节日》把在具有突然不时闪光的环境里的那种感情激动的舞蹈节奏传到我们身上，还出现列队游行的插曲（令人眼花缭乱而异想天开的幻象呀），队伍穿过节日的广场，慢慢和群众合成一片。可是背景不断保持着同样的气氛；在有一定秩序的节奏的衬托下，呈现出高奏音乐、点放焰火和处处欢腾的节日景象。”

“有一定秩序”的节奏一开始就由弦乐奏出，它是统一全曲所不可缺少的配料：

例 9



木管在这个背景前面奏出欢快而奔放的主题，它用来构成第一部分整体的原始素材：

例 10

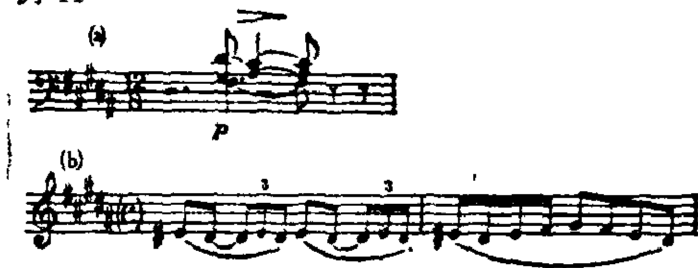


这三首《夜曲》所用的乐队编制基本上由 11 件木管乐器、4 把圆号、两架竖琴以及弦乐器构成。定音鼓在《云雾》里有一两处为衬托寂静气氛发挥了重要的作用，而女声合唱则在《海妖》里作为一种显著的色调而加入画面。《节日》使用了 3 把小号和 3 把长号，所用的打击乐器除定音鼓外，还有钹和军乐小鼓。《节日》里使用了加弱音器的铜管乐器，效果相当新颖而引人注目；另外把弦乐分成很多声部的做法，则是作者配器中一种固定不变的特征。《节日》全曲的配器的主要特色是丰富多采又生气勃勃，处处有精细的设计，音响效果始终十分清晰，主题发展的方式比起《云雾》或者《海妖》来显得更为接近传统。大约在节庆活动的半当中突然出现一个间歇

——可是背景中间仍有一个悸动着的节奏在轻轻地继续下去，于是由此涌现出一个新的乐思：那个"令人眼花缭乱而异想天开的幻象"的列队游行于是从远处逐渐走近，而且和狂欢节的音乐十分稳妥地慢慢交混终于融合在一起。《节日》的最后部分只不过是开始处音乐的反复，但形式上有了变化，再一次出现不断的增强，而后逐渐平静下去——最后则似在纷纷散去，但音乐和节奏仍保持着本来那样的精确和意图。

作曲家在本人留下的文字中说：《海妖》描绘的是"大海和大海无计其数的律动"，"而在目前被月光染上银白色的波浪中间，当海妖笑声朗朗地游过去时，飘来了她们神秘的歌声。"如果本来进行创作时的灵感是由于受文学的启示，那么它的来源很可能是雷尼埃的诗作《水手和海妖》，要不然就是斯万比尔纳的诗篇《夜曲》。这两篇诗作的内容都涉及美人鱼和她们足以致人死命的影响。从音乐的角度去分析，《海妖》是德彪西诸如在《牧神午后》里那样热爱装饰，热爱阿拉伯似的精致富丽的一个范例，而且这样的爱好也成为他创作中最重要的因素之一。全曲自始至终没有使用传统式的主题发展。弦乐中传来用碎弓奏出的和弦，木管在吹着分解和弦的音型，竖琴声恍似波光起伏在明暗闪烁着，（8个女高音，8个次女高音唱出的）海妖的歌声，不带歌词，就像把器乐当成色彩那样地加以运用，具有催眠性的魅力——大体上处处都像大海那般宁静，只有波浪表面细微的律动和明暗的变化。音乐主要围着一个像倚音似而缠住不放的二度音程绕来

绕去（见谱例 11），在开始处首先听到由圆号吹出（例a），然后只是略为伸长又变成旋律似地(例b)：



这个音型在不同的音级上波浪翻滚似地忽上忽下，音色不断有所变化，节奏及和声处理得灵活而多样，这一切塑造成一个格外美妙多采而令人难以忘怀的意象。

作品首次发表之后，德彪西对“形象化描绘”的配器方面作了颇多的修改(这是他一向的习惯)。1930 年，也就是作曲家逝世 12 年以后，结合作者多年在自存总谱上所作出的改动，出版了最后的审定本。在两种版本中《节日》和《海妖》存在着大量的不同之处。

《海》

《夜曲》的讨论，刚刚结束，应该指出这首作品并不具备前后贯穿浑然一体的特点，因为其中每个乐章相互的风格和结构都大不相同。至于说到《海》的真正形象就又当别论了，实际上它是法国人历来问世的作品中最佳的交响曲。作曲家本人（在总谱上）注明说是“三首交响素描”——可是其中找不出哪里有什么因匆匆落笔而潦草的迹象。结构虽然没有按传统的规矩设计，然而每一乐章无不精致完美，扣人心弦而交响化。中间乐章相当于谐谑曲乐章，把前后连在一起细看，其实完全合乎通常的要求，是一首十分严整的交响曲。也就是说，这首作品整体的构思非常开阔，使人联想到的情景深远浩瀚，而内部的旋律、和声、节奏各种因素也始终各臻其妙，无强弱之分：形态虽多种多样，却融为一体，完整之至，何况在头几小节就已经把统一全曲的动机交待清楚了。更进一步议论《海》的内容之前，对于为何具有真正法国风格又得到众口交赞的交响曲如此罕见的问题也许需要费点口舌。

圣-桑、18岁的比才、丹第、肖松、古诺、杜卡① 以

---

① 圣-桑（1835—1921）、比才（1838—1875）、丹第（1851—1931）、肖松（1855—1899）、古诺（1818—1893）和杜卡（1865—1935）都是法国作曲家。

及其他一些作曲家，当他们谱写交响曲之时，都未能摆脱条顿民族强烈的影响，与法兰西民族固有的自然本性格格不入。须知一切听来称心而有味的音乐，无论属于哪一国家的作品，它的孕育形成虽然是个微妙而又往往属于下意识综合的过程，但总不能不包含作曲家本国音乐遗产中某些种族的特色和灵感，而这些本国的特色和灵感跟其他外来的影响合在一起则最终必定会在个人和全体的风格和构思两方面有所表现，我认为如此论证应该是符合实际情况的。奥-德两国的交响曲本来扎根于本民族自然的土壤中而日益欣欣向荣，它起先作为对调性的一种看法，通过戏剧性的对比而逐渐扩展音乐可能表现的范围；后来又成为抒发个人的喜哀及种种向往的理想工具，马勒① 使后一种交响曲发展到了顶峰。交响曲这件工具一旦掌握在马勒手里，他就有能耐把整个生活中从最简单到最复杂的感受一一诉诸于众——人类所有的体验，从丑恶轻薄直到美妙高尚，没有什么不可以说的。勋伯格听完马勒的《第三交响曲》后，给他这位同行写信致意，说了这么几句话："我想我对你的交响曲已有了切身的感受。我体会到个人感到幻灭的痛苦；我懂得了善与恶斗争的力量；我看到了一个男人因受感情折磨，如何在努力使自己的内心恢复平静。我觉察到人的生存，戏剧性场面，'真实'，最

---

① 马勒(1860—1911)，奥国作曲家，指挥家。主要作品有九首交响曲，(第十首未完成)。结构宏伟，音调与民间音乐有一定渊源，并往往加用合唱或独唱。

无情的真实。”

这段引文似乎把德法两国音乐根本的差别都讲清楚了。像马勒那样的想法只会引起法国作曲家极大的反感。为什么？拉丁民族的气质素来活跃，健谈，感情外露；不时高高兴兴，不时又大发雷霆，而他们倒挺有肚量，同时却也不大相信什么叫做人之初，性本善(这种经常被误认为玩世不恭的脾气其实是息事宁人从实用出发而不在乎吃小亏的处世态度)。戴高乐将军对普通法国人的特点做过引人注目的解说：“这个法国人呀，他为有条理地思考受到那么多痛苦，而付出的行动却那么少；他还真相信逻辑学，却总受怀疑的折磨；他做事马马虎虎，却很肯大卖力气；他为帝国利义甘愿赴汤蹈火，却最珍惜自己的健康和家庭的幸福；他热烈崇拜亚历山大格式的诗句、燕尾服和皇家花园，嘴里却老哼哼流行歌曲，他不修边幅，不拘小节，而且还在自己的门前草坪上乱扔脏东西……这个人呀，就是这样变化无常和处在矛盾之中。”

法国人在音乐方面素来以擅长运用篇幅较小的曲式而引人注目，不过他们也许认为没有必要或者并不希望为需求大型又统一的音乐结构去呕心沥血。他那讲究实际而机灵的感觉自会找到不喜枉自尊大和卖弄技巧为借口。法国音乐独具的特色是结构玲珑、有较多的意外枝节、思想明朗、感情清晰、技艺精巧。我们也能在法国人的爱好中发现一种并不复杂的天生喜爱欢乐和避免痛苦的倾向——为享受音响本身的美妙而自我陶醉起来，真有点像在贪图酒色呢。这是一种过

分追求音色自身美的享受。库泊兰①和拉莫②的那种感情细腻优雅、格调灵活、叙述纯朴的民族精神总是隐隐约约地处处自然流露出来，永远不会消失。这种精神与其说"属于人民"，不如说高贵典雅；与其说金玉珠翠精英交集，不如说识透世情；妙趣横生而使人倾心——与其说喜好沉思而超脱尘世，不如说格外明智而富有见识。只有一位法国大作曲家柏辽兹的那样长篇大论的曲体，在德彪西看来应该口诛笔伐。他把《幻想交响曲》说成是"浪漫主义热情在其中沸腾得就像在发高烧的杰作，它的音乐倾吐出如此众多汹涌不歇的热情而竟然能够喘过气来，不禁使人为之瞠目结舌。"德彪西找到了他个人独有的娓娓如诉令人心折的表现形式，这些形式中也有许多规模宏伟而使人神怡的结构。最清楚的实例就是这首《海》。

现在让我们更加周密地来看看德彪西这首管弦乐杰作。在他的管弦乐作品中，这首作品的气势变化最为宽阔，个人的特色最为鲜明，因此具有十足的代表性。他从童年时代起就和大海结下了不解之缘，这就是此作的历史背景。作为水手的儿子，他自幼就因常听父亲讲出海远航的经历而出神入迷，立志将来长大成人也要成为海员。事物总在变幻无常，他后来几乎肯定会发现自己过不惯这种生活；不过大海依然是他无限神往的对象，而且成为他创作时灵感涌现的一种来

---

① 库泊兰(1668—1733)，法国古钢琴家，作曲家，所作古钢琴曲为法国民族器乐乐派奠定基础。

② 拉莫(1683—1764)，法国作曲家和音乐理论家，所作古钢琴曲继库泊兰之后对法国民族器乐风格之建立作出重要贡献。

源，这些灵感也一定包括往事回忆、想像以及其他姊妹艺术作品的影响等等在内。可能是在巴黎，也可能是1902年和1903年访问伦敦期间在国立画展上，他看到了特纳尔画的海洋风景画，给他留下了深刻的印象，大约正是这个时候，他开始进行《海》的创作。他对埃德加·爱伦·坡① 文字著作中对海洋的生动描写是不会不知道的。另一种重要的影响是日本——特别是两位日本画家葛饰北斋和安藤广重② 所画的风景和海景，他们的绘画在巴黎受到上流社会热烈的欢迎，对当时艺术产生过强烈的影响。《海》的全部总谱随后交付出版，当时封面设计(应作曲家本人请求)实际印的就是葛饰北斋画的《神奈川冲浪里图》的一分复制品——细致的风格仿效，装饰性的个人风格以及天昏地暗海啸怒号的刻划无不贴切之至。德彪西像特纳尔一样，个人有过在海上遇到风暴危险的经验。我们知道特纳尔的作品一般来说对他有很大的影响，很可能就是画家画的海洋风景画给创作《海》的构思提供过最初的强烈刺激。德彪西在创作这部作品中，曾谈起他脑子里浮现出"无穷无尽的回忆"——"这种回忆比起通常使人在思想上被压得喘不过气来的现实更为可贵"——而这些回忆已经给创作《海妖》以及歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》中描

---

① 爱伦·坡(1809—1849)，美国诗人、小说家及批评家。

② 葛饰北斋(1760—1849)，日本江户末期的浮世绘画家。一生经历丰富，潜心画艺，形式北斋流派，代表作有《富岳三十六景》组画等。《神奈川冲浪里》即为三十六景之一。

安藤广重(1797—1858)，以描绘风景见长的日本江户末期的浮世绘画家。代表作有《东海道五十三景》等。

写海洋的音乐提供过灵感了。德彪西在1902年完成《佩利亚斯》之后，似乎已经觉得需要立即在风格和表现的自我约束方面来个彻底的转变，他需要在《海》的创作中立即另行采用一种气魄更大和意境更阔向外转变的结构，以及完满的变化和有力的节奏，而其努力的结果就是这一部对个人特别重要而足以勾起无限往事的作品。在《海》里并不会有因追求时髦而故意闪烁其词的因素。全曲和声精妙，色调匀称，每个乐章各有各的意境——处处清澈之至，每一细节实现的技术都老练而有十足的把握。

(1)《**海上，从黎明到正午**》 作曲家为这个第一乐章原先设想的标题是《血腥上美丽的海洋》，血腥岛是法国人对法属科西嘉岛和意属撒丁岛的称呼。显然这也是卡米埃·莫克莱尔一篇在1893年出版的短篇小说的标题。《海上，从黎明到正午》，作曲家既然终于决定这么命名，不免会使人误以为是一首十足的"标题"音乐（对标题定名向来也煞费苦心的埃里克·萨蒂① 曾经用俏皮话跟德彪西开玩笑，说他十分喜欢这个乐章，尤其喜欢11时差一刻那一会儿）。且不管它可能有着什么样超乎音乐之外的灵机妙想，德彪西音乐的内容本身始终是足够引导听众亲临大海的。但是这里的形式和内容本身尽管都很充实，我们所听到的也正如作曲家有意安排的那样，它以多方面背景为衬托，几种姊妹艺术互相融

① 萨蒂(1866—1925)，法国作曲家，德彪西曾为其创作进行配器的好友。

合，自然和艺术也在交融。这个进程可不是一个简单的音乐进程。

《海》里所使用的是一个完整的交响乐队——包括两架竖琴和一支英国管在内，它们在音色方面起着重要配料的作用。在贯穿着平静鼓的滚奏声和低音提琴声部在B上持续音的上方，开始的音乐用五声音阶音调象征着太阳正在从东方升起。两个重要的主题组成部分（见例12）出现了，这两个部分在本乐章及最终乐章两个结构中间都得到了周期性的使用。

例 12

(a) Vl. I and II

pp

p Ob.

Cl.

p

pp Bns

Timp. and D.B.

(b) Cor A. and Tr.

pp

Vlc. and D.B.

pp (con 8va)

più pp

引子直接导入第一主要乐段(并不缓慢的中板)，东方情调到这里变得更为浓重了：弦乐轻悠，恍似细波潺潺，由木管吹出的(连续五度式)五声音阶化的短句确像波浪在翻滚，竖琴部分飘来琶音式的浪花，这一切结合在一起产生出的嘹亮音调有如欣赏"加美朗"乐队① 在合奏，四把圆号在上述音响的衬托下用八度吹奏出主要主题(见例13)，

例 13



对比乐段的主要构成素材是一个三连音节奏，它是颇为引人注目的音型，使人想起海涛正在汹涌翻腾：

例 14



这个乐思起先由(分成四组的)大提琴声部呈现，由于织体发生巨大的变化而得到发展，随即推向高潮，然后平静下去又使人回想起早先的素材(见例13)，一段悠长而表情安静的经过句由英国管和两把独奏大提琴以同度奏出。这就引导到一段由圆号和大管吹奏的暗示无限空间而气氛令人敬畏的庄严

①"加美朗"乐队，东南亚以爪哇为中心的各国(印度尼西亚、泰国、缅甸等)自古盛行的民间乐队。合奏以打击乐器效果最为突出，各种乐器演奏声部间之音调、节奏及和声配合甚为精巧奇妙，富有东南亚地区的音乐特色。德彪西1889年在巴黎参观世界博览会，曾听到此种合奏，大为感动，深受启发，这对他后来作品中音调、和声、节奏方面之创新产生过显著的影响。

和弦式的乐句（这个乐思到最后乐章结尾处还会再次加以发展）。于是例12(a)中那样的节奏音型为本乐章加强声势的结束被重新提到了突出的位置上。

(2)《浪花游戏》 本乐章的结构比前后两个乐章复杂得多。作为一个整体来看，它相当于谐谑曲曲式，光线在水面上迅速移动的游戏由迅速移动着的"音乐化的"式样作了暗示——结构中音和音、声部和声部的变化和重迭，如果用传统发展的情理去衡量，那就会觉得太快了，因此这种新制成而有先见的结构就会变得断断续续，五光十色，瞬息间就变了样。另外要说的是，在结构里，音色的使用"万万不能缺少"。德彪西居然能够把组成这个乐章极其多种多样的织体和音色，总在变化的调性，统统凝合成一个完整的整体（这种工序最重要的范例随后将在有关《游戏》的介绍中谈到）。这正是他具有特殊天才的标志。欣赏这个乐章有一个办法，就是要完全放松脑筋，听任那些音响令人振奋又多变而精致的音型在眼前充分表演。要想更加明确地指出此时此刻正在表演什么，自有其一定难言之处，但要想说出某种大概的印象，还是可以试一试的，"动机"，含蓄的警句，在德彪西的手里就是原动力，而凭这股原动力构成整个布局的方法具有极其鲜明的个人特色和蔑视传统的特点，通常总在向形式拘泥的分析进行挑战。这种分析之困难曾经由彼埃尔·布雷① 作过表示："主

① 布雷（1925—），法国现代派作曲家，当代著名的指挥家。

题组成的这个片断受到像另一片断被暗示的那种限定；增加另一短句，于是我们就有了形式的开始。增加更多的素材，于是我们就有了完整的结构。”

例 15

(a) (Animé)

p etc

(b)

léger

p p p

(c)

p expressif

(d)

(e)

(f)

p gracieux et léger

(g)

p

主要主题的素材也许可以归纳成如同例15中所表明的那样。长笛和双簧管吹出一些不规则半音化的音型后，小号用一小节迅速反复着同样的音符引导出最初原由英国管吹奏的主要动机（a）。这个乐思的发展突然被三支加弱音器的小号声

的极响的三连音和弦式音型所打断。水面突然起了变化。一段由弦乐和木管担任演奏的轻而活跃的乐段出现了，此处主题的音型（b）随后将是重要的。竖琴作全音阶化滑奏；长笛和双簧管迅速反复吹奏着同一个和弦，它为由英国管吹奏的另一个重要主题音型(c)进行伴奏。不久后，c音型中的头4个音符就成为在木管和弦乐间穿来穿去的由三十二分音符组成的固定音型（d），而现在的结构是非常自由而富于装饰性了。织体，乐器使用——没有一样不精致到极点。独奏小提琴的节奏和旋律(e和f)结晶成音乐结构中某些基础的组成部分。单簧管在回想第一主要主题(a)，紧接着由大提琴富于表情地回到原由英国管吹奏的第二个动机（c）——同时木管和铜管在进一步利用并相互交换吹奏着（e）的节奏音型。这些组成部分全都得到非常自由而富于装饰性的发挥。在这以后，靠近乐章开始处出现过那个素材（b）以新的面貌开始出现。这和新出现而富有表情的（g）短句连接在一起，现在有一段相当长的“发展”片断，这个片段以传统的格调进行(这一点倒是没有料到的)——用模仿的手法加以发展，而这一切都是在一个暗示浮动水面下边深处静止状态始终不变的不作移动的升G 持续音上面进行的。只是到高潮的最高点，这个持续音才有所改变，而运动至此也就立即开始平静，接下去是一片宁静而有震动力的低沉连续的声音，不同的独奏管乐器(包括加弱音器的小号在内)用本乐章第一个警句式主题(a)的片断在这种声音的上方作了总结，并安静地作了回忆。

(3)《风与海的对话》 在波涛无情地向上汹涌着的上方，(由木管长音和加弱音器圆号来代表的)狂风朝下劲刮。用耐人寻味的音乐语言形式所体现的第一个明显的形象就是这样。这个乐章里有大量的主题素材都是直接从第一乐章那里接过来的——这使作品从整体上听起来觉得前后有所呼应，浑然一体。在听了《浪花游戏》之后，本乐章的结构就显得比较直截了当而并不难懂了。加弱音器的小号响亮而富于表情地把全曲接近开始处那个动机（例12b ）重新引了进来，而早先由两个音符组成那个突出节奏的音型（例12a）也在为造成前后有所呼应而进一步得到了发挥。紧张的气氛戏剧性地在增长着，从而引出一个代表海上刮风的主题，（ 它很能显示出作曲家独有的特点 ）——气息悠长而柔顺——起先由单簧管、英国管和第一大管吹出，下面则由弦乐低音部类似波浪滚滚般的音型衬托着。

例 16



这个主题随后得到广泛的发展，而第五小节却具有类似舞曲韵律的特征，这种韵律有了变化而且成为音乐生长物中一个独立的实体。第一乐章里那个庄严和弦式的片段以另一种样子出现了，并在总结及尾声中得到运用，至此敬畏和欢快接受的感情融合在一起，同时节奏和旋律两方面都在暗示海已被统一成单一的形象。这种最后的澄清在降D大调上肯定地进行，但其中还夹杂着音阶中独特的增四度。

《海》完成于1905年，作曲家在总谱手稿上还加注了“星期日，3月5日黄昏6时”。过了7个月后，10月15日在巴黎拉姆赫主办的一次音乐会上举行首演，由卡米耶·谢维拉尔德担任指挥。作品引起了许多激烈的争论。有的评论家认为它表达了宏伟而微妙的意境，不愧是作曲家的最佳之作；而有的评论家则认为不论从哪方面看它“都像是植物标本盒里已经枯萎的标本。”斯特拉文斯基在与人谈话的记录里曾回想起德彪西有一次把《海》首演时发生的一件小事告诉过他：“乐队里有的小提琴演奏员在彩排时，把手绢挂在弓子上举起来，以表示他们对这首作品的嘲笑和抗议。”

风格与思想

音乐形式可能有许多特定的要点，但它基本上是对比的综合。这么说的意思往往也就是用细致而直感的处理方法，使形形色色似乎没有关系的声音连在一起变得谐调；如此合成一体的结果听起来可能就会令人满意并有一定的内容。德彪西在创作《海》的过程很成功地完成了这样的综合，而且不妨把这首作品看成是"纯音乐"，至于其中描绘的是大海还是布尔戈尼的乡间，这只不过是个枝节问题——要是根据作曲家本人一封信的内容来作出判断，可能他也认为这无关紧要。要紧的是要有一个经过通盘考虑和全面设计制成的实质上用镶嵌工艺拚起来的结构。这种结构在《海》里以独特的面貌呈现了，乐句与乐句之间接合的形式精炼多样之至（正如前文已经表明的那样），第二乐章这一点尤其明显，而管弦乐色彩则已成为用音乐表达感觉时必不可少的手段。

他对和声、旋律、节奏、曲式的处理是激进而极端敏感的，始终凭借感官直接接触音响素材去寻求另找出路和自由运用的可能性（但决非无规律可循），总在细心体会流逝中瞬间的意义——让正在流逝的瞬间不断向外发生作用；总括地说，这就是德彪西的风格。在培育抒情、雅致又带点轻松愉

快精神的真正法国风格的过程，他起先抵制德国浪漫派而追随古诺和马斯涅①。例如，在他早期歌曲里的独创性首先是由于扩大了调性范围和节拍组合发生了微妙的畸形变化而后才被人看出的。俄国的影响，教会调式，在罗马听到的拉素斯②的复调音乐，在巴黎听到的东方音乐，彼特雷尔③收集的西班牙民歌——这样一些音乐的影响，可以在旋律及和声的程式，在风格内部所含外来因素的发展，以及在即兴而有点像随意发挥的写作的磨练（一种"似乎不必要写下的音乐"，）这几方面发现一定的痕迹。瓦格纳超乎寻常强烈的影响又为此增添了新的内容，他半音化的和声改变了调性的逻辑和结构性的力量，既曾影响布鲁克纳④和马勒，也对德彪西施加过影响（虽然两种后果却大不一样），勋伯格曾写道："后果之一是所谓印象派的和声使用法，尤其是德彪西惯常使用的那种方法。他的和声，并不具备结构的作用，经常作为色彩来为表现心境和情景的构思服务。心境和情景，虽然已经超出音乐表现的范围，这样一来也就成为构成乐曲的一种因素，合并在音乐诸种功能之中；它们产生出一种流露情绪的

---

① 马斯涅(1842—1912)，法国作曲家，音乐风格以纤柔婉约见称，作品往往以爱情故事为题材。

② 拉素斯(1530—1594)，十六世纪下半叶尼德兰乐派代表人物。一生周游列国，在各国为皇室和教会服务。作品的体裁丰富多样，体现出文艺复兴时代的人文主义精神，如《回声》无伴奏合唱曲至今犹广为流传。

③ 彼得雷尔(1841—1922)，西班牙民族音乐运动倡导人，曾在马德里音乐学院任教，毕生为收集和研究本国各个时代音乐和民歌，作出巨大的贡献。

④ 布鲁克纳(1824—1896)，奥国作曲家、管风琴家。主要作品有九首交响曲，瓦格纳的热烈拥护者。

功能。"①

勋伯格讲到"并不具备结构的作用"时，他心中是在把德彪西的方法与在古典派和浪漫派设计中固有的、传统的、音调对比体系并排加以比较的。可是德彪西的音乐结构其实自有其一定的规范和特性，不论它与"心境和情景"有着什么样的超乎音乐范围之外的联系，在用纯音乐语汇表达内容时，却完全有它自成一格的道理。由于调式性、迅速而频繁的转调、近似即兴演奏般的灵活性（但决不因此会丧失目的之感）、对织体和音色的进一步利用，使调性扩大了，也使调的感觉变得更有回旋余地了。这一切也往往在不规则的节拍组合及不规则的节奏中有所反映。不同想像自由的联合得到了统一。个人使用的特点也包括使用音阶中的增四度和变得更平的七度②。九和弦开始被认为是协和和弦，也成为更不协和和声之后的静止点。除《特里斯坦》外，瓦格纳的《帕西发尔》对德彪西在许多方面的影响也很明显：诸如在管弦乐色彩的交融（正如斯特拉文斯基在早期也实行过那样），在装饰性的手法、内声部的切分节奏、持续音的使用——以及在高音区和弦透明飘渺有如传入太空这样许多特殊效果几方面，这些都被他用来作为阐明构思的手段。我们也曾提到爪哇地区的加美朗乐队，这种突出打击乐器的既丰富又非人格化的特点，在德彪西钢琴写作中经常有所反映——由此也传

① 勋伯格著《风格与思想》，纽约和伦敦，1951年版。——原注

② 原文系"flattened seventh"，恐指减七度一类比小七度更小的音程，实际上是大六度，也即三和弦上附加的六度音。

入管弦音乐的织体之中，因为大约正好从创作《海》的时期起，钢琴和乐队成了他抒发所有音乐想像时两种同等重要的工具。

每个法国人都熟悉一句格言："风格就是人"。这句话并不完全准确。不单单风格就能够代表人，不过风格和人想到的思想倒是不可分割地联系着。通过自我表现，富有才华的艺术家把自己对事物估价的感觉传达给别人（我们对此可能产生共鸣，也可能并不同情）。在作曲家的内心世界，这也许是纯粹作为音乐和审美特定语言的表示，但也许是包罗更广泛的幻觉世界的一部分。就像米歇尔、蒂佩特[①]这样的作曲家，他总是在当时社会上一切最根本难题的上下左右关系中认真地考虑如何去从事自己的这门艺术。德彪西则按着柏辽兹和李斯特创建的浪漫主义传统，可以在绘画、雕刻、诗歌、文学、音乐（这也是他和知心朋友、作家彼埃尔·路易共享的欢乐主义者对此时此地世界极端敏感写照的所有现存的部分）中找到推动创作的原动力：不论是什么样的冲动和联想，作为其结果而产生的音乐总具有自身特定的涵义。他对不求助现成公式而去创造大型曲式的难题有充分的认识。可是他一生始终痛恨学院派的规定和准则。这是某种使他感到烦扰的东西——而且竟然到了这样的程度，就连要直截了当而不加渲染地写一个完全终止式都办不到了。而他总是在努力让自己绝不干重复的事，他说过："一个人的技巧

① 蒂佩特（1905—），对战争坚持人道主义观点的当代英国著名作曲家。

必须根据每部作品的具体需要去重新组织。”斯特拉文斯基抱有同感，也说过他在每部作品里都要使自己的精神面貌焕然一新。毕加索[①]又何尝不是如此：“每当我开始画一幅画，我觉得我自己好像掉入了真空。”

① 毕加索（1881—1973），西班牙画家，法国现代画派主要代表人物。一生画法和风格迭有变迁，备受举世艺术界注意；其作品对现代西方艺术有很大影响。

《意　　象》

我们心里有了以上那样的想法，也许就能看清德彪西下一部管弦乐重要作品的真实面貌。他在完成《海》的创作之后，为了扩大用音乐语言形式表现事物的范围，一定会继续朝着未曾得到开发的领域前进，这样的作为完全合乎他的性格。德彪西说过，他在创作管弦乐《意象》(顺便插一句，它和两册钢琴《意象集》截然不同)的过程中，着意寻求“逼真的效果”；它是一首“由色彩和节奏组成”的乐曲，不过若就织体的变化多端和抒情意境的深远来看，它却远远超过作者过去写的任何作品。技巧当然没有衰退，作曲家当时的才思正处于巅峰状态——正如后来他在创作《游戏》时所显示的那样。情绪变化的幅度扩大了：人们深深感到作曲家的个性在处于中心的位置，但上下左右尚有开阔有如遍及全球的意境在烘托，正由于对三个不同的国家——英国、西班牙和法国的民族精神进行了探索，所以由此象征性地表示出这样一个广阔而普遍的世界。其中曾使用民歌或者说运用过类似民歌的音调，包括《基格舞曲》里使用了《划船》的民歌和《春天的舞蹈》里使用了法国的两首民间曲调。处理民歌的部分办法是用来描绘特定的情景，引入浮想联翩；但同时却又完全和

超出原来的意义相结合因而往往别出新意。外界的“真实”与作曲家内心想像的世界两方面都兼而有之。这首作品不会令人有因循守旧或过分造作或自命清高的感觉：德彪西艺术中一切经过最好和最深刻探索所得到的成就，统统以极其自如运用而清醒的方式集中到这里来了。

管弦乐色彩的变化，比起德彪西过去已经运用过的范围更为宽广。管弦乐《意象》使用的整套乐队编制是：两支短笛、两支长笛、两支单簧管、一支柔音管、一支英国管、三支双簧管、四把圆号、四把小号、三把长号、一把大号以及定音鼓、铙钹、军鼓、铃鼓、响板、木琴、钢片琴、铃、两架竖琴和正常编制的弦乐器。然而具有讽刺意味的是，《伊比利亚》和《春天的舞蹈》两个乐章，原先的打算是供两架钢琴弹奏的乐曲，1905 年，《海》正准备首演，当时就是这样宣布的；至于《基格舞曲》完成的手稿本来就是一份钢琴四手联弹的乐谱。可是到 1906 年，德彪西答应他的出版商在那一年年底以前把这一组里 3 首乐曲全改写成乐队曲。正当德彪西进行这个工作时，曾考虑写作其他作品，其中包括构思以埃德加·爱伦·波《招待员家庭的堕落》(The Fall of the House of Usher) 为题材的歌剧在内，由于心思分散而大大推迟了 3 首管弦乐《意象》完成的日期。这套乐曲创作的顺序是《伊比利亚》(1906 年—1908 年)、《春天的舞蹈》(1908 年—1909 年)和《基格舞曲》(1909 年—1912 年)，每一首都分别作了首演。尽管原来把它设想成一个整体，如果我们愿意的话，不妨把每个乐章看成是能和其他分开的自成一体的作品，因为

它们之间并无直接的音乐关系。3首中间最出名的是《伊比利亚》，它经常被单独列为音乐会演出的节目，因为这首乐曲自身又分为3个“乐章”，这就进一步保证使人听来觉得十分完整。

第一首——《基格舞曲》 德彪西在出版“管弦乐意象集”时虽然把《基格舞曲》排为第一首，可是创作和演出过程，它却是三首中的最后一首。原来的标题是《忧郁的基格舞曲》——如此措词的本身就是一个矛盾（“基格”〔gigue〕的起源本来是英国一种三拍子活泼的舞曲），不过倒也正确地传达出本曲可作多种解释的心情。为本曲配器的、当过德彪西助手的作曲家兼指挥安德烈·卡普莱凭他的主观想像描叙过此曲的特性：“一个痛苦的灵魂……受伤的灵魂……在被痉挛的颤抖支配之下，突然想努力加以克制，装出一付掩盖真情的令人怜悯的鬼脸，我们认识到……悲哀的心灵，无穷的悲哀……”①

开头的两个主要主题由于使用了如怨如诉的柔音管，因此使悲哀的心灵显得分外的突出。我曾经去请求英国民间歌舞协会帮忙，想查出那个肯定属于德彪西当时脑子里想到过的民间曲调——或者即使是他可能把它记得不十分准确的那一首也可以；但是似乎无法找出这样的曲调。民歌专家劳埃德认为它是一件绝妙的仿制品，他对我谈了他的看法②：“德彪西处理起这类事情具有极好的直觉。最后那一句是英

① 摘自前面引用过洛克斯佩瑟那本书。——原注

② 见致本书作者的一封信（日期为1974年1月30日）。——原注

国（和欧洲各地）民间口口相传中常用的陈腔滥调——就像《喝醉的水手》和《北方的公鸡》诸如此类的民歌中间都曾出现过近似这样的音调——但是这一句，也许由于德彪西对五声音阶一时的迷恋，因而激发起这样的乐思。”

例 17



德彪西使《划船》这首民歌的面貌变得有点古怪，因此有人会用“痉挛的颤抖”一词来形容，倒是形容得蛮有道理，而《划船》本来是与泰恩赛德地区有着紧密联系的一首边舞边唱的歌曲。德彪西当初写这首曲子时似乎受过魏伦一首名为《街道》诗歌的启示，那首诗是这样开始的：

> 我一直特别喜欢她美丽的眼睛，
> 它比天上的星星还要清明，
> 我一直喜欢她狡狯的眼睛。
> 　让我们来跳基格舞吧！

魏伦写这首诗的地点据说是伦敦的老康普顿街和希腊街拐角上的索霍咖啡馆。夏尔·博尔德——圣热尔韦歌唱团的指挥，1890年在巴黎曾以《让我们来跳基格舞吧》为标题，用

《划船》的曲调把这首诗配成歌曲——这件事德彪西肯定也会知道的。

弄不清安德烈·卡普莱倒底对本曲最后的定稿作过多少贡献。他从 1907 年起就和德彪西很友好，德彪西有好几部作品，包括《基格舞曲》在内，都是他来完成配器的。作为作曲家，他受德彪西的影响甚深，而且对德彪西的作品一般总采取赞同的态度。德彪西对钢琴四手联弹的原稿需要如何配器，十分可能对他作过相当全面的指示，因此卡普莱所扮演的角色很可能也只不过是个聪明的听写员而已。

英国对德彪西可不是个很无所谓的地方。早在 1887 年，他也许就曾访问过伦敦。由于安德烈·梅萨热发出邀请，1902 年他的确在那里。1905 年，当时社会上遍传他妻子企图自杀的流言蜚语，因此他和爱玛·巴尔达一起逃到英国，住在伊斯鲍恩一家旅馆里，在那里完成了《海》的配器。1908 年，他在伦敦皇后大厅为《牧神午后》和《海》的演出担任指挥，第二年又一次来到伦敦指挥《牧神午后》和《节日》的上演，同年稍后一些时候重新回到科文特花园亲自监督《佩利亚斯与梅丽桑德》的彩排工作。那一次有两位歌唱家玛吉·代蒂和玛丽·格登演唱他的音乐，这特别合乎他的心意。总的说来，比起西班牙，他个人和英国的缘分要亲密得多(可是在更后的音乐里，西班牙却是一个梦一般的世界)。

《基格舞曲》的引子，其中弦乐分成多声部演奏泛音，竖琴在滑奏，钹上发出阵阵嗞嗞的滚奏声，这一切合在一起可能

令人想起莫奈画的一幅处处笼罩着薄雾的风景画。第一长笛以此为衬托，吹出用《划船》中开始那几个音符为依据的全音阶化的音型，由此引出柔音管吹奏的第一主要主题，“柔和而忧郁”（见例17）。节奏不久就变得像在跳舞似的，而木管吹出的还是《划船》中的音调，不过样子有些改变，变得有点儿阴险的模样。这两首曲调以相当简单易懂的方式进行对比和交融从而组成全曲。大约进行到一半（总谱上写着“10”的地方），柔音管开始吹出另一段富于表情的旋律，这段旋律不断发展，它对于弦乐部分从《划船》片断中引伸出那个纠缠不休的节奏音型来说，似乎成了与之对立的旋律。在发展过程这一点变得重要起来了。两支短笛和正奏着人工泛音的独奏小提琴，同时还有用定音鼓槌迅速敲打钹的滚奏声，这几件乐器合在一起，在一个突然很响的高音上制造出配器奇特而引人注目的高潮效果——在迅速渐弱之前，于是重新回到引子和柔音管第一次吹奏段落那种气氛中去……总的说来，这首乐曲奇特而使人不易忘怀，一方面它令人觉得既动人又忧郁，另一方面又以忧乱人心但的确耐人寻味的方式令人觉得它很古怪。

第二首——伊比利亚　十九和二十世纪有许多作曲家，都曾经亲自领教过西班牙音乐色彩鲜明又节奏生动的魅力，只要听一听他们的一些作品即知此言非虚；例如，李斯特的《西班牙狂想曲》，格林卡的《阿拉贡霍塔》和《马德里之夜》，里姆斯基－科萨科夫的《西班牙随想曲》，夏伯里埃的《西

班牙狂想曲》，拉罗(专为西班牙小提琴家萨拉萨蒂而写的)《西班牙交响曲》，比才的《卡门》，拉威尔的《小丑的晨歌》和歌剧《西班牙的时间》，还有伯纳斯[①]勋爵和沃尔顿[②](用讽刺笔调写的)乐曲。法国作曲家一直特别热心把比利牛斯山脉另一边的自然风光收罗到他们的音乐中去。可是，绝大多数也只不过是把西班牙民间流行的舞曲，诸如波罗舞曲、哈巴涅拉舞曲、马德里兰纳舞曲、霍塔舞曲等等一类乐曲中某些肤浅的特色进行浮光掠影地抄袭而已。可是德彪西这方面实际的做法就很不一样了。

尽管德彪西生平中只有一次穿过法西两国边界，到圣塞瓦斯蒂安花去几小时看了一场斗牛表演，但他居然能够写出像《格拉纳达的黄昏》这样的乐曲(1903年作)，法利亚[③]谈起这首乐曲时说："这首乐曲从整体直到最小的细节，处处无不令人觉得仿佛置身于西班牙当地特有的情境之中。"[④]而特伦德教授在他写的那部《法利亚传》[⑤]里所作的说明竟然推崇到了这样的地步："揭示出安达卢西亚地区一直被埋没或未曾被清醒认识的当地音乐中特有的精神财富，是德彪西立下的功

---

① 伯纳斯(1883—1950)，英国作曲家，一度为斯特拉文斯基的学生。其作品以善于表现讽刺格调见称。

② 沃尔顿(1902—)，英国作曲家。

③ 法利亚(1876—1946)，西班牙作曲家，作品具有鲜明的民族特色，曾受德彪西等人的影响，有些作品带有印象派特征。

④ 见巴黎《音乐评论》杂志1920年12月号《德彪西的坟墓》一文。——原注

⑤ 见特伦德著《法利亚和西班牙音乐》一书。伦敦，1929年版。——原注

劳；法利亚虽然在安达卢西亚出生并在那里上学受教育，可是就连他都没能做到这一点。”德彪西在1906年到1908年间创作《伊比利亚》，这时，他开始了解阿尔贝尼斯[①]的钢琴组曲第一集《伊比利亚》；他对菲力普·彼得雷尔收集的西班牙民歌也有了一定的熟悉。他一定也已经感觉到法国和西班牙在音乐方面有一种天然的姻亲关系——他能够如此完美地吸收并消化西班牙的特点竟然到了如此程度，以致已经成为他本人风格自然组成的一个部分。德彪西在《伊比利亚》里运用的西班牙音乐主题并不是那种伸手拿过来的东西，而是一种和西班牙音乐在精神上维妙维肖的独特的创造。塞维利亚和格拉纳达地区的歌唱家、演奏家和舞蹈家们曾先后访问巴黎进行“载歌载舞”(安达卢西亚地区的一种舞姿优美而多变的歌舞，其风格和结构颇为类似东方歌舞)。的表演。这些精采的表演激发了他的想像。西班牙音乐不仅曾使德彪西陶醉而且使他动了感情。反过来说，西班牙音乐发展的方向却也受过他本人施加的影响。法利亚认为自己生涯的转折点就是1907年访问巴黎和认识德彪西这两件事。当时西班牙音乐界一致感到棘手的问题是作曲家难以找到称心如意的大型曲式，难的是这种曲式要既能用得上本国的民间音调而又不至于听起来觉得牛头不对马嘴，或者干脆弄得面目全非。德彪西在《格拉纳达的黄昏》里不仅提供了一个切合实际的解决办法，而且是用所谓“印象派”的风格来解决问题的，完全摆脱了历代相传的老一

① 阿尔贝尼斯(1860—1909)，西班牙作曲家，钢琴家。作品大多采用本国的民间舞曲，富有乡土气息。

套做法，似乎的确为西班牙音乐未来的发展开出一条可能走得通的道路。法利亚写道：《格拉纳达的黄昏》这首乐曲似乎天生就有善于启发创作思路的性能，想起来这简直像是个奇迹，如果你考虑到它竟然是由一个几乎完全凭善于幻想天才指导的外国人写的事实的话。”① 据法利亚说，德彪西当时已经不打算写西班牙音乐了，而宁愿“把脑海里由于想到西班牙而拥现的种种想像转化成音乐。”法利亚断定他成功地做到了这一点。德彪西的《伊比利亚》在法利亚身上留下的影响一定是超过一切的，给他提供了在艺术质量上难以比美的一个范例，他第二年在巴黎出版的《四首西班牙乐曲》可以说很讨人喜欢，不过相形之下未免显得平淡一些。直到 1916 年《西班牙花园之夜》问世以后，才真正看出作曲家法利亚本人的个性——但是就作曲技巧和推动音乐向前创新的启示作用来说，和德彪西相比起来还存在着很大的差距。

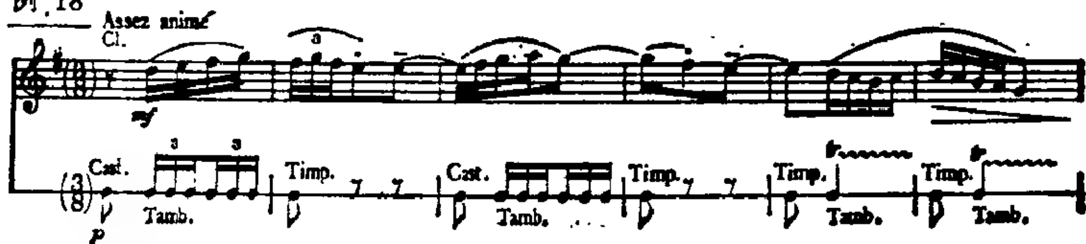
德彪西的《伊比利亚》共分三段，彼此间的对比很鲜明，每段都有清楚的标题。分别代表正午烈日曝晒下乡间的弄乐，安达卢西亚夏夜散发的浓郁芳香和节日清晨群众寻欢作乐越来越热闹的情景。

（1）《在大街小巷》只要音乐一响，立刻就会使人明白德彪西写下的音乐，原来当时并不是“按西班牙的方式”（用法利亚的原话说就是“a la española”）而“用的是西班牙语”(en español)。从和声节奏的精妙和乐队织体色调的灵巧多

① 见法利亚著《德彪西的坟墓》一文。——原注

采来看，他也确实把全身的本领都使了出来。听众就像留神欣赏《节日》那样，立即会掉到德彪西所布置的“有秩序而无限持续”的韵律中去，而响板和铃鼓又把这种韵律烘托得分外突出。主体的主题由双簧管吹出，这是塞维兰纳舞曲一类的音调，它使法利亚想起“明亮阳光闪烁下传来的村歌。”本乐

例 18



章内不论旋律还是节奏的素材虽然丰富多采，多数却还是从这个片断引伸而来。第二小节包含着一个旋律虽属十足本地风味然而经人滥用却变得陈腐的老调，不过一经德彪西妙手处理，陈腐之感就再也不那么明显了。如果把第四和第五小节连在一起考虑，不禁使人想起西班牙音乐特有的那种既可作$^{6}/_{8}$，又可作$^{3}/_{4}$解释的节拍特点——德彪西在这个乐章里匠心独运更深一层地利用了这种感觉。主题的一个变体是：一些旋

例 19



律短句经常以欢乐又控制得很好而多样化的方式从这组乐器传递到另一组。单簧管和中提琴一起奏出对比性的主题，听起来它像是例19的一个增设部分，这到第二段《夜来香》中还会听到：圆号按着进行曲速度领头吹出一个节奏钢硬的变奏旋

例 20



律，随即由整个乐队作了发展(附带有几个与之对抗的旋律)。到了接近结尾的地方，重新经过处理的主要主题再次出现，在声势更为浩大的一次陈述之后，音乐逐渐分散开来，这倒是有点儿像《节日》结尾的安排。

(2)《夜来香》 在梦一般的意境中飘来了安达卢西亚夜晚令人陶醉的芳香，而且细致入微。在星光闪烁的夜景衬托下，单簧管吹出全音阶似的富于哈巴涅拉舞曲情趣的主题，木管正在吹出潺潺的声音，弦乐各声部出现滑奏的和弦，这些并不扰乱主题片断从中出现而又消失过程中透露的极为微妙的昏昏欲睡的倦怠之情。分奏的中提琴和大提琴把哈巴涅拉舞曲的节奏接了过来继续进行下去，于此同时单簧管吹出前一段例 20 中那个旋律；然后所有弦乐接下去分成很多的声部，节奏音型的和弦变得更为浓密。出现了大不相同的音调，它具有真正哈巴涅拉舞曲的风格，在弦乐中同时有突然而热情的向上冲。起先这是断断续续的，然后(以三度的方式)变得活跃起来，并且增加了声音的强度，这样一直到达富于表情的顶点，接着又逐渐地平静下去。旋律中徘徊不去的一些片断变成精巧奇妙的过渡性的经过乐段。弦乐和圆号部分重迭在两小节全音阶化结构的上面，遥远的铃声和加弱音器的小号正在暗示下一段接着而来的那富有节奏而欢乐的音乐，中间并不中断。

(3)《节日的早晨》 轻松愉快地准备过节的人群正在开始他们有着无数欢庆活动的一天。德彪西提到这一段时说过："听起来它就像那种随意流露出来的音乐！万物生机蓬勃，人和自然都正在苏醒。有卖西瓜的小贩，还有孩子们在吹口哨——我清楚地看到这一切。"他的想像竟然如此鲜明逼真——尽管他对西班牙的过去一切并不熟悉。结构中的动态经常使人想起"随意流露出来的"象"即兴发挥似的"音乐制作。然而德彪西却又把这一切描写得多么精确！越来越热闹欢庆活动的声音和节奏，夹杂着零乱的铃鼓、小鼓和钟声，使气氛更为活跃，同时还有歌唱和舞蹈的形象，零零星星，时隐时现——回忆，从先前几段里作些拙劣的模仿而显得滑稽——整个场面正在呈现出类似行军的样子。大致地说，第一部分给人的印象就是如此。突然闪过一个一边乱弹着六弦琴一边跳舞的画面(后来会再次出现)。乐队小提琴和中提琴演奏员受作者的指示，要像手持六弦琴那样在怀里夹着自己的乐器，只有这样，才能把和弦拨奏得清楚而又有力。据法利亚说，这样的效果原先受到西班牙作曲家的忽视甚至鄙视，他们认为这太原始。他又说，用具体例子表明，只要具有一定的想像，完全可以利用这种手法，首先这样做的就是德彪西。

一支粗声粗气的双簧管在进一步乱弹六弦琴的上面用声音刺裂节日的天空（科普兰① 的《墨西哥沙龙》中用来描绘

① 科普兰(1900—)，美国当代有代表性的作曲家。《墨西哥沙龙》为管弦乐曲，记录1932年作者访问墨西哥时当地一家舞厅给他留下的印象。

例21

特定情景的手法就是直接从这里学来的)。不久传来一个单独到处流浪民间小提琴手的琴声，可是在他能够拉出一个完整的乐句之前就被粗鲁无礼地打断了（在作品的这个部分里，我们能够听到的实际上就是斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》和《士兵的故事》中所使用手法的前身)。单簧管和英国管捡起民间小提琴手的旋律，于是发展变得活跃了起来，在一阵舞蹈

的急转中建立起“活跃而神经质的”激动的高潮。

第三首——《春天的舞蹈》 德彪西在顺便谈起管弦乐《意象》的这个乐章时曾说过：“这里的音乐就是这么一回事，它令人难以捉摸，因而不能像欣赏一首四个乐章的(有时是三个乐章，但具体情况差不多)、思路始终贯穿的、感情直爽的交响曲那样去进行分析。” 1910 年，德彪西在巴黎的杜朗德音乐会上指挥了本曲的首演，当时节目单上印的说明也许足以代表作曲家本人的观点，文字说明中把此曲的风格比作画上多重的线条，而乐队等于是块庞大的调色板，每件乐器都在调色板上发挥自身特殊的色彩作用。《春天的舞蹈》全曲弥漫着一种独特的似露不露的忧郁感情，是作者本人无比想像力一次高度的表现，甚至比别的乐章更能显示出作者的特点——“眼里重新充满了泪水”——这种情绪和总谱前面所引用的轻松愉快的诗句并不很符合。

五月万岁！欢迎五月，

和它那乡村的旗帜在一起！

这段引文是德彪西偶然在一本名为《但丁》的书中发现的，作者为皮埃尔·戈蒂埃兹。该书的出版日期是1908年，正是开始写《春天的舞蹈》那一年。这两行诗句本来是十五世纪意大利人文主义者波利蒂安的《舞会》抒情组诗中的一部分。戈蒂埃兹把它译成法文，用来描绘托斯卡纳(意大利中部地区)在中世纪时期欢庆五月节的景象。当时的妇女和少女照例都

要头戴花环排队举行庆祝游行，而且要和欢乐的人群配对翩翩起舞。这时农村到处是一片喧闹而欢快的景象。但是德彪西在抄录戈蒂埃兹《但丁》引文的本子上同时也记下了另一首叙事歌，作者为古圭伊多·卡瓦尔坎蒂，这首诗是诗人离乡背井时，满怀临近死亡的忧郁情绪写下的。1909年1月，也就是德彪西完成《春天的舞蹈》总谱的4个月前，他已经第一次察觉到自己得了癌症，而这正是近10年来造成他死亡的原因。

本曲流露的情绪始终是那么隐晦不明。偶尔有一两小节突入晴朗的大调，但在这么一个所有其他方面都甚为复杂的结构中间，它们只是十分短暂的瞬间，其中运用了法国民间的纯朴欢乐的曲调《我们不再到树林里去了》（见例22a，歌词大意是：我们不再到树林里去了，桂树都被砍掉了。）——音调的第一部分——不过音调形态及和声都变得不大像原来的样子（见例22b）——这和《基格舞曲》中运用《划船》民歌的手法倒有些类似。由等长的长音符来扩大这个短句的时值所

例 22

(a)

Nous n'i-rons plus au bois; les lau-riers sont cou-pés

(b) (♩=126)

p

gracieux et gaiement

(c) (♩=126)

形成的乐句在音乐结构里也是很重要的(见例22c)。德彪西本人在作品中利用这首法国民间曲调，这已经是第三次了（另外两次是：歌曲《静寂林中的美人》和钢琴曲《雨中花园》，前两次运用的形式较为明显）。这里的音调跟幼儿歌曲《Do，do，l'enfant do》开始的几个音符也有点关系，不过这已经过颇为浓密的掩饰。

《春天的舞蹈》这首乐曲就其本质来说，含蓄而复杂，既抒发了个人对春天形象化的想像，也刻意描绘了法国境内自然界万物苏醒的风光，笔法极为细腻（用绘画中的点彩画法① 来譬喻是恰当的），乐句短小，色彩效果总在变化，织体由无数的碎片组成。实际上自始至终各种因素总在不断迅速变化。从音乐方面来讲，斯特拉文斯基的《春之祭》中某些意图相同的部分在这里直接而预先地有所展示，至于技巧方面则斯特拉文斯基得益于德彪西的地方就相当多了。德彪西《春天的舞蹈》头几页配器手法之错综微妙不愧为神来之笔：奏震音的弦乐、泛音、闪烁的高音和弦、半音阶化零散的乐句片断、民歌的暗示、竖琴的滑奏、弦乐的滑奏——全都为描绘自然界不很宁静的苏醒在发挥自己的一份作用，为不久将用不规则五拍子节奏($^{15}/_{8}$)建立起自身音调的“轻巧而古怪”的跳舞作好了备准。可是，这一段很快又给另一段似乎

① 点彩画法，十九世纪末从法国印象派发展而来的一种流派的画法。认为印象画派表现光色效果还不够理想，主张以科学方法追求色彩分析，用不同色点排列组合来作画。这方面的代表画家有：修拉（1859—1891）和西涅克（1863—1935）。

再次代表自然界音响的错综的乐段让出地方，现在是充满了炫耀色彩和节奏功能的效果而听不到什么轮廓分明的主题。人们带着更为明确的意图重新跳起舞来，并以种种形式发展了它。结构的节奏是复杂的。但始终显得朦胧的形象则是主要主题（例22b）里拥现的产物，其中还有穿插的枝节音调作为点缀，于是又一次传来了五拍子的舞蹈节奏。在“欢乐”的高潮处，用的是很清楚的A大调，背景节奏已变得和《节日》开始处的节奏（见例 9 ）完全相同了：不过这种情况只是暂时的。

宗教仪式与人的存在

人们曾就初次问世的《春天的舞蹈》纷纷撰文各抒己见，德彪西每次发表重要作品时，当时社会上照例不免会发生争论，这一次的争鸣倒是很有代表性的。拉威尔一般不会突然写音乐评论文章的，这次他却在《今日期刊》上撰文赞扬管弦乐《意象》里这个乐章“既鲜明生动又精细别致”。他为此还用讽刺的口气对巴黎评论家加斯东·卡罗德进行指责，卡罗德也不是没有经过慎重考虑的，他认为这首乐曲靠的更多的是人为的技巧工序而不是出自内心的感受，比起作曲家以前的作品，它的风格不是那么简洁，显得比较繁杂；而布局的方法也因刻意求工而比较不够含蓄。另一位作家，德彪西的友人和拥护者，路易·拉罗阿也发觉德彪西的风格的确起了变化，似乎比不上原来比较早期的形式那么轻灵飘逸了，当时许多（也许是大多数）音乐家都认为德彪西写的乐曲是一种不协和音响在那里称王称霸因而是令人无法嚼吞的苦果——换句话说，听起来实在觉得别扭，而且叫人心烦。时至今日，《春之祭》已被举世奉为经典之作，人耳接受音响冲击可忍受的标准已完全不同，音乐内容根本用不着一体化的想法不用说也早已推行到无以复加的地步，因此现在的人要想按照德

彪西主要作品当初问世时实际产生的效果那样去进行欣赏，那是非常困难的。实际效果今昔的一个根本区别是，后来由其他作曲家继续使用，到现在这种工序似乎已经十分自然，这类工序中常用的手法是，把和声结构分配给整个乐队，而不是保持在轮廓鲜明的各个乐器组里；主题素材的变化也一样，经常把“动机”转移到不同的音级上——因而音色也就改变了。在德彪西成熟时期的作品中，乐队首先很像一部“仿造加美朗乐队组织的”机器，一种不代表人格而属于宗教仪式的表情手段，具有德彪西听后留下如此深刻印象的、爪哇一带加美朗乐队集体进行即兴演奏时所造成的那种音响效果。

要想理解这种音乐的原始状况，我们必须仔细想想两种十分不同的音乐表现，为了方便的缘故，不妨把这两种表现称之为宗教仪式和人的存在(人格)。回头尽可能遥远的古代，原始人的艺术本来具有为赎罪而采取行动的性质，它是祭神时的祭品，是向不可知而敬畏势力表示俯首服从过程的一部分。艺术是一种首先由于眼前大难临头急于求神保佑的行动，当时什么也来不及考虑，只是到后来还要继续履行仪式，再没有火烧眉毛似的危急时候，这才有功夫思考甚至还想从中找到点乐趣了：祭献活动的范围扩大了，仪式进行的过程中间产生出情绪，诱导出一种特殊的精神状态……艺术一定曾以诸如此类的方式得到生存和发展。以姿势为主要表现手段的舞蹈艺术，在古代的希腊和罗马，如同在印度和日本的庙宇里那样曾经和宗教及祭典有着血肉相连的关系。舞

蹈姿势讲究分寸，因此必然和节奏处处相连——而节奏嘛，无论哪样的节奏都是音乐表情的主要来源……反映在宗教仪式奉献的"原始状态"上面，由于细心和熟练而生产出尽可能美好的祭品，式样和质地都变得更为精致，而且通过选择材料开始出现追求美的特性，可是个人的个性（人格）却仍然被埋没了。根据这种道理去寻找，可以在"素歌"[1]，教会复调音乐以及包括斯特拉文斯基在内的许多作曲家的作品中间发现这种非人格化而属于宗教仪式的特性。斯特拉文斯基曾经把自己说成是个客观主义者，构成派艺术家。他像中世纪作曲家那样对于有自觉目标的表现（自我表现）一概加以否定。他相信"就音乐真正的本性来说，它根本没有力量表现任何事物，不管是一种感觉，一种内心想法，一种心理状态，还是一种自然现象。"就连（导致创作《春之祭》）描绘异教徒庄严丰收祭典那样的构思，也只是理论上用来证明总是"客观的"一种托词——这和所谓"抽象派"画家（诸如野兽派和立体构图派画家）观点上一脉相通，那些画家曾经使用的是不以描写自然或主观联想为根据的，只在形式上讲究的方法，试图以此种方法来完成他们"完美的"艺术作品。斯特拉文斯基作过类似的声明，他说，音乐是"人可以在其中认清目前状况的唯一领地"，而音乐要是不为了建立人和时间之间的秩序也就不再存在。因此他在音乐方面的志向和那两个寻求用美学

[1] 素歌，一种不分小节的无伴奏的宗教歌曲。西欧基督教会举行传统仪式时演唱的旋律，也为自公元一世纪开始流传至今格里哥利圣咏的总称。

形式方法使人和人的生存得到和谐一致的画家马蒂斯① 和布拉克② 那种同等肯定的目标十分靠近。

主张“自我表现”的浪漫派作曲家则站在另一个极端——例如：贝多芬、柏辽兹、舒曼、马勒，还有一个非常明显的典型人物，那就是阿诺德·巴克斯③。他毫不含糊地说过：“我的音乐就是感情激动状态的表现；为音响而音响的音乐，管它是哪一种，我一概不感兴趣。”

德彪西的风格当初以浪漫派起家，后来却对十九世纪已过鼎盛时期的浪漫主义进行着反抗，终于在创作形式上转而采取一种不太受个性影响而类似原始时代祭神时的风格。艺术家个人的感情从此不再是内容要旨中最重要的部分。现在的艺术在那里以不同的方式转达对价值的感觉，作品在那样的艺术里只是被客观地准备、制作进而使其得到完善，然后呈现出经过反复思考的由其他有一定意味的外表和内容来表现的形象。

要想对德彪西敏感而富于想像的乐队风格有点认识，最好的办法是从他成熟时期的作品中间摘出比较有代表性的10小节来，以便作一番仔细的分析。例23是《春天的舞蹈》中的一个片断。我们在这里能够看到，为实现色彩性配器各种细节时那种灵巧和精密，为注明所有不同乐器正确表情时那种过细的小心，为发挥每件乐器最佳效果时那种学识。弦乐所以

---

① 马蒂斯(1869—1954)，法国画家，野兽派代表人物。

② 布拉克(1882—1967)，法国画家，立体派代表人物。

③ 阿诺德·巴克斯(1883—)，英国作曲家。

必须分成多声部，就像规定中提琴和大提琴要“在指板的上方”(弓子落在那里的发声比较圆润)演奏以变化一下音色一样，这是作曲家特别爱好使用的手法，同时也要注意到，在形成高潮的过程中，木管音调如何在一定的点上由于弦乐采取拨奏手法而变得突出。另一方面(在最后3小节中)，采取颤音和震音奏法的弦乐织体形成为木管各声部旋律线条的背景，它和轻轻敲打的钹声结合在一起的效果是很有特点的。第三和第四小节还有一个特别动人的细节：两架竖琴的发声精巧而透明，第二架竖琴拨奏出的人工泛音则有意重复着两架竖琴之间那个独奏长笛的旋律。我们也能看到和声方面重要的作用如何从弦乐转到木管，而后又如何重新由弦乐来担当的巧妙安排。

例 23

1° Solo

p doux et expressif (un peu en dehors)

Fl.

pp

Ob.

p cresc.

Solo

Cor. A.

p doux et léger (un peu en dehors)

Cl.

pp

p cresc.

1° Solo

B.sn.

doux et léger (un peu en dehors)

p cresc.

Hn.

pp

p

molto

p cresc.

Cymb.

pp

Hp I

pp

Hp II

p

pp

Tutti
Div à 2

Vl. I

pp

pres

Tutti Div à 2

pizz.

Tutti
Div à 2

Vl. II

pp

pres

pizz.

4 Soli sur la touche

Vla.

pp

Tutti

pizz.

p

4 Soli sur la touche

Vlc.

pp

Les autres

Tutti
Div à 2

D. B.

arco

pp

pizz

《游戏》

德彪西最后的乐队作品，即诗意舞蹈曲《游戏》最接近他长期以来想要达到的音乐理想：一种灵活得似乎会写不下来的音乐，一种色彩、形态、节奏总在变化着的自由的音乐语言。《游戏》的音乐表现手法虽然大胆而激进得很，可是它的价值却不容置之不理，不幸由于首演的时间(1913年5月)正好和另一部非常重要的作品——斯特拉文斯基的《春之祭》的问世几乎同时，以致相形见绌为人忽视；《春之祭》轰动一时的影响把开辟新天地的发明权抢先夺到了手。《游戏》遭受多年冷落之后，近来又重新被看成是二十世纪音乐中一部有着承先启后意义的作品。先前认为它恍兮惚兮，叫人根本听不懂，当然不符合事实。表面上看，它似乎并不是那么引人注目，也没有作出什么重大的变革，可是不能不说它是沿着德彪西过去发展的方向直接向前的一部有代表性的作品。所取得的进展应该是在自由布局的程度和清晰方面，在对主题素材、结构、乐队织体、音色和节奏的处理——它直接预示了后来"先锋派"惯用的观点和技术。《游戏》是在《海》的第二乐章《波浪的游戏》里曾经表现过的那种写作风格直接引伸的一个部分：它那迅速转换的织体对于听惯传统"发展部"的人来

说，也许变换得过于迅速了，种种一闪而过的情景就像在万花筒里看到似的，音色的游戏——和声，节奏及旋律几方面都随时在进行着敏感调整的一个突出的范例。

且说说当时创作此曲的详情。尼京斯基为季阿吉列夫的俄罗斯芭蕾舞剧团演出《牧神午后》舞蹈之后，引起了公众的反感。正当此事在人们心目中记忆犹新之际，季阿吉列夫又有了新的想法，要排演另一部惊人的舞剧，这一回采用的主题是简单的、"逼真的"、当代的。不过芭蕾舞方面却要搞点和过去大不一样新鲜的名堂，舞蹈动作仍由尼京斯基担任设计，从中可以进一步发挥他新创立的那种所谓"风格化姿势"的舞蹈风格；而音乐则也仍将委托德彪西来动笔。根据尼京斯基日记的内容透露，素有同性恋癖好的季阿吉列夫原来想要"描写"3个年轻小伙子互相恋爱的情景。可是，这么一来估计将会引起多么大的愤慨，连季阿吉列夫也觉得恐怕担当不起。所以后来也就改变了主意，主题改换成两个少女和一个小伙子，在一场打网球的游戏里调情说爱，最后以因飞机从天坠毁而打断了好事作为结束。与德彪西进行洽谈时，起先他完全否定了这样的构思。"不，这样的情节简直蠢透啦，而且也根本不适合写成音乐！我连做梦也不会去想写这样的配乐。"后来给他的报酬因此增加了一倍，才有了磋商和更改情节的余地。飞机坠毁的情节被拿掉了。到最后，构思改得既单纯又比较含蓄，似乎得到了德彪西的认可。1913年5月15日，《游戏》在巴黎香榭丽舍(大街)剧院举行首演。作曲家在当天发表的文章中提到，这是"一个我认为'毫无'构

成芭蕾舞微妙情节的道理所构成的剧本”。剧情说明已经改成“在公共游憩场所，打网球的游戏，两个少女和一个正在追寻丢失网球的年轻男子偶然间相遇，前景看起来是神秘而略带点暧昧意味的夜间景色，有些模糊不清的东西被阴影掩蔽住了，跳跃，旋转，任性的步态，这一切都属于促使节奏在音乐气氛中诞生所必需。”德彪西在给出版人的信中对音乐刻划必须带点“有伤风化的”情意，这一点是否在观众里通得过表示有些怀疑。但是他又说：“只要芭蕾舞一开场，舞蹈演员一抬起大腿，而且又来个足尖立地的旋转，管它是什么样的伤风败俗举动都再不会受到观众的注意了。”

最后，德彪西很讨厌尼京斯基所谓追求逼真的表演：有些地方追求逼真太过火，以致和其他部分的表演显得十分不协调。至于抽象化表演和风格化的姿势么，他认为也是不堪入目的。再说，打球运动的表演可把人弄糊涂了，台上的网球大得简直像足球一样，还能不引起一片笑声，何况有些动作看起来像在打高尔夫球，跟打网球也挂不上。后来又把剧名改成《娱乐时间》，演出地点则由巴黎变成伦敦。当时伦敦《每日邮报》的评论家认为这部舞剧“令人发窘，很妙，考虑周密地逗人发笑，正如德彪西先生的音乐一样。”而《每日邮报》评论家的评述则是“用立体派艺术纹理设计的演员动作。这是一次舞姿生硬而难看的辉煌胜利。舞姿和德彪西先生的音乐倒是节节合拍，而音乐嘛，也的确和舞蹈完全相称……渐增的节奏——完全看不懂要表现些什么……和性质类似的动作正好旗鼓相当。观众起先在发笑，接着就大声地叫起好

来了。”

这似乎应该完全归咎于当初舞台动作所造成的印象，未能使观众认真地欣赏音乐。不过，德彪西写这部作品，脑子里本来随时都清楚地想到舞台动作。音乐虽然微妙而不落俗套，可是配乐的组织却直接而逼真地符合着剧情的需要。为舞蹈剧情安排音乐结构掌握着决定权的是德彪西。然后尼京斯基才从高更①绘画中汲取灵感，以抽象造型艺术的形式去设计舞蹈动作。规定的“剧情”决定应该以最初的情节来结束：不过最后打断动作的不再是一架根本不合情理的飞机了，而是另一个球落到了舞台上。德彪西被说服改变音乐的结尾——最后用类似最初的和弦式的前奏曲来结束——这么一来，不免叫人想到他的朋友杜卡的谐谑交响诗《魔法师的弟子》，音乐结构也有点像那样，最后又转回到原来开始的音调中去。

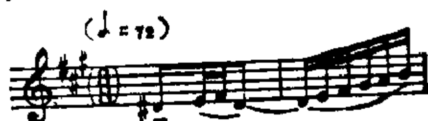
德彪西在给安德烈·卡普莱的一封信里讲起关于写作《游戏》的近况：“我必须找到一种‘不带双脚’的乐队配器。别以为我指的是一种全由跛子组成的乐队。不！我正在设想的是似乎将偶然从《帕西发尔》这么多神奇效果的背后和中间得到的那种管弦乐色彩。”德彪西所谱写的管弦乐谱显然清楚而直率。虽然使用的是大型的管弦乐队（其木管和铜管都是四管编制，还有打击乐器、钢片琴、两架竖琴和相应的弦乐），但总的织体更像是室内乐写法。由于每件乐器似乎非要起一

① 高更（Paul Gauguin，1848—1903），法国画家。后期印象派主要成员。

定的重要作用，所以没有一个地方用过全奏。甚至到高潮出现的时刻，使用什么乐器也经过细心的挑选。种种短小的旋律及节奏性的"动机"在经过乐队安排的过程都得到恰如其分的分配和变化，直到似乎已创造出一个完整自如的音色世界为止。乐句色调的强弱浓淡既依靠力度记号，也依靠配器使用的具体手法，因此乐谱上经常有诸如"用弓背敲奏"，"吹笛似的"，"在近指板处"，"在琴身处奏"（竖琴术语）等等说明音色要求的记号。

关于这部作品的色彩方面，那是非常丰富多采的。配乐的其他方面也无不如此。运用自然音阶和半音音阶的匠心显示出作者不受传统拘束的机智。只有在前奏和尾声里出现过纯属全音阶组成的乐句；至于略现五声音阶风味的音调则非常罕见。偶尔也会发生双重调性的效果，但经常具有和声方面主要的正当理由。德彪西当时故意写出这样飞快流动总在不断变化的音乐。乐思汹涌，滔滔不绝，然而令人很难分析。动机一个接着一个，浮现后即又消失掉——偶尔又以新的姿态再现。有时难免使人隐隐约约想到全曲结构像是回旋曲的样子，可是实际上并没有按照传统的回旋曲式或发展程序去处理。旋律性和节奏性的各种动机在整体结构中捉摸不定地变化着。不同的动机大约可以数得出23个。也许其中一个可以称之为"主要主题"；它在结构里 3 个特定的时刻居于支配的地位——又在别处短暂地露过 4 次面：（见例24）。没有哪一个动机用同样的形式重复过两次，而且几乎所有的都按着邻接式或相隔三度的步子往前移动，即使构成的长度也

例 24



同样是四小节或八小节。有时一段结构原来是由“固定音型”演化而来的音调。和声结构自有其特定的逻辑，但要按传统和声去分析，往往属于“非功能性”的进行。节奏方面有无限微妙的变化——和舞台动作息息相关，但同时又有十足的自由。基本速度是一种颇有节制的谐谑曲速度（♩.＝72)，然而很有变通的可能——经常由于表达这部作品所具有的那种“自由节奏”的感觉而有所更改。

《游戏》一开始的音乐是速度颇为缓慢的八小节，木管在弦乐拉长的 B 音上面“柔和而富于幻想地”（德彪西特别爱用的一个指示）吹奏出由全音阶和弦组成的各种不同的花样。第一个逗趣似的动机（$^3/_8$ 拍子）被那样子大变又加上装饰的全音阶化的缓慢乐思的再现所打断，由此引出主要动机（例24）。正在这一瞬间，“幕布升起，现出一个空旷的游憩场所。”高亢突强的和弦一声响，接着是一个下行琶音的音型，表明网球正弹跳到了舞台上。一个身穿网球服的年轻人挥动着球拍跳着跑过舞台，不见了。接着出现两个少女。弦乐震颤声和木管半音化的起伏反映出她们的羞怯和好奇心。看来她们像要找一个地方去私人谈心。主要主题（例24）再现并得到大力的发展，第一少女之舞，然后是第二少女之舞——乐思相同，可是配器不同，接下去的音调也不一样。主要主题经过了乐队重新的打扮再一次重现。两个少女交谈受到树

叶沙沙响的干扰，这时的音乐变得激动了。她们看到了正透过树枝盯着她们的那个年轻人。他拦着不让她们走开，彬彬有礼地请她们留下，并且说服其中一个和他一同跳起舞来。音乐变成轻松愉快的圆舞曲，使人感到曲调非常流畅，节奏也很自由。时而显得烦躁，时而又泰然自若而充满感情。他要求与她接吻，少女逃脱了；他再次要求，她还是躲开了——岂料她又忽然回到他身边，表示同意。音乐反映出这些动作，由此而掀起一阵短暂而热情的高潮。

拍子换成四二的节拍：一个加弱音器的圆号吹出似在挖苦的乐句，用来描绘第二少女轻微的嫉妒，接着她开始跳起一段以模仿动作来进行嘲弄的舞蹈，小伙子起先出于好奇，然后怀着真正的兴趣也跟着跳了起来。舍弃第一个少女，他集中注意另一个，还教起她跳舞的步法。起先她以嘲弄般的动作回答，可是不久他们的合舞就有了真正的感情；少女又戏弄地逃开并躲了起来，舞蹈暂时中断了。不久他们再次进行合舞，跳得越来越欢快，直跳到音乐到达狂热的顶点——高音区突然响起一个降B音，紧接着是一句迅速渐弱的下行乐句(非常类似《基格舞曲》接近结尾处的高潮)。受到冷落的少女被忘记了。她悲哀地想要离开。在随后比较犹豫不定的音乐声中，她的同伴极力要拉她回来，终于用亲密的拥抱把她留下来。这时小伙子也插了进来，他温柔地分开她们的拥抱。当他们凝视周围美丽的黄昏景色，激情，幸福——夕阳照耀下的一切都在鼓励他们沿着自己幻想的地方前进。例24的“动机”再次开始新的一段，精神越来越活跃而昂扬。3个

人手拉手地跳起舞来，强烈的热情终于增强到炽烈狂暴的顶点。在到达顶点的一刹那，小伙子突如其来地用欣喜若狂的3人一组的接吻方式把3人全都合到一块。激情顶点的场面在12小节的过程悠缓而意味深长地逐渐松弛，其音调的骨干则是例24中前4个音符。突然，一个网球落到了他们的脚下。吓了一跳，他们跑着走开，消失在公园和夜色的深处。传来了最初前奏中那个神秘的全音和弦，不过换了一副新的面貌，幕落时并未解决地掉到最终几个零零碎碎的声音之中。

德彪西写的配乐非常紧密地配合了多少有点做作的剧情要求。尼京斯基在芭蕾舞设计方面的意图则是“用造型语言来为1913年的男子汉进行辩护”。任凭有莱昂、巴克斯特在舞台装置和服装方面精心的设计，尽管还有舞蹈家卡尔莎维娜、柳德米拉·肖拉尔和尼京斯基高超的表演，再加上指挥家彼埃尔·蒙图①严密的配合，总的说来，这部舞剧不能算获得了成功，即使按原来的构思重新上演，也未必会有什么好效果。可是音乐部分在现今的音乐会上多次演出后已经证实有它本身的生命力。诗意舞蹈曲《游戏》在将来大概还不会遭到秋扇之弃的待遭吧。

① 蒙图(1875—1964)，法国指挥家。

其 他 作 品

《春》

(Printemps, 1887年)

交响组曲《春》是德彪西传世佳作中最早为人所知的一部管弦乐作品。有一首大约写于1880 年末所谓的B调交响曲，内容很不成熟，他把它寄给娜杰日达·梅克夫人（他曾以钢琴家身分受雇在梅克夫人家里工作），但该曲只是以钢琴二重奏的改编本知名于世。在1882年本来也打算写成乐队幕间曲的《酒神的凯旋》的情况大致也是如此。写于同一年的以海涅的诗为题材的乐队间奏曲则至今尚未付印。

《春》的创作地点在罗马，时间为1887年年初，据说是他在参观波堤切利[①]那幅名画《春》之后引起的创作冲动。事实上，德彪西对这首体现泛神论思想作品的用意，在当时写的一封信里作过清楚的交待："我已经构思的一首既具有特别色彩又能够包括感情广泛变化的作品，曲名可以称之为《春》，并非客观描写春天，而是处处洋溢着人性的春天。我希望表

① 波堤切利(1445——1510)，意大利文艺复兴时期的画家。

达自然界万物缓慢而可怜的诞生，它们逐渐在欣欣向荣，而最后则是生物重新怀有的欢乐。完成这一切，并不需要附加'标题'，因为一切带有偶然顺手拈来的文字题目的音乐都是我所痛恨的。”

这部作品是罗马大奖获得者定期寄往巴黎的“发送作品”之一。按规定，每隔一段的时间，为汇报学习进展情况，他们必须写出作品寄回本国。原来写好的总谱是乐队和合唱队用的乐谱，作曲家把它送去装订时，因那里偶然不慎失火而被烧毁。艺术学院的官方报告里提到这首作品时没有说几句好话，认为它显示出对不同寻常事物过分的偏爱、喜好“猎奇”。值得注意的是，他们已经发现这位年轻的作曲家对音色有一种逾常的感觉，以致忽视结构和轮廓的精确性；因此谆谆嘱咐他必须提高警惕“千万别沾上朦胧的印象派主义”，他们把这称之为“艺术作品真实性最危险的大敌”。他们认为第一乐章很混乱，而第二乐章既古怪又松散。过了7年到1904年，它以两架钢琴加合唱的形式作为《音乐评论杂志》的附刊而被发表。作为乐队曲则直到1913年才进行首演。那个本子是由亨利·比塞在听从德彪西指示下完成的。用的是完整的交响乐队，包括竖琴部分和一个为钢琴二重奏用的相当原始的“重迭”部分。德彪西早年写的合唱练习曲《春》是获得罗马大奖的作品(写于1882年和1884年)，后来出版时改名为《向春天致敬》，这两首作品之间并无联系。

德彪西个人特有的风格在乐队曲《春》里只能说是偶尔有所流露(其中有一段倒和《牧神午后》的某一部分非常相似)，

足以使这首作品到今天仍然能留存于世的是色彩、新鲜感和丰富有力的语言。有些旋律素材带点民歌的风味。曲端温柔的旋律由长笛吹出，它曾以不同的形式在两个乐章的进程中先后出现。正如作曲家原来期望的那样。这首作品的感情变化非常广泛，到结尾处出现了狂饮作乐热闹非凡的场面。

为《春》配器的亨利·比塞是一位指挥家又是作曲家。他还把德彪西另一首早期作品，小型的钢琴二重奏组曲改编成小型乐队演奏的乐曲。经过编制不同的许多轻音乐乐队的大量演出，这首作品已经成为德彪西的最受欢迎的作品之一。全曲共分 4 个短小的乐章，爱德华·洛克斯佩瑟曾指出其中每个乐章都显示出受到明显而不同的法国风味的影响，这些影响对德彪西早期的发展是不容忽视的。冷静清澈的《船歌》多多得益于福列；带点讲究礼节气氛的《仪仗》出自比才；《小步舞曲》的古典雅致使人想起马斯涅；而《芭蕾》则似乎既有夏布里埃那样明晰的气势，又有德立勃那样纯朴的魅力。

《苏格兰进行曲》

(Marche Écossaise, 1891年)

德彪西喜欢这首根据苏格兰曲调写成的可爱而丰富多采的进行曲。它本来是一首钢琴二重奏曲——设计精心之至，甚至还包含一段卡农（德彪西写到这里，心里也许想起了舒曼）。最早的标题是《古代罗斯伯爵进行曲，献给他们的后裔

皇家拯救者大十字团梅雷迪思·里德将军》。1890年，德彪西意外地受到这位杰出的苏格兰官员，梅雷迪思·里德将军的拜访。将军不会说法语，但拿出了名片。为了能够弄清来访的目的，德彪西不得不从附近一家餐馆里硬拉个人来当翻译：原来将军是为了要委托他改编一首进行曲而大驾光临。这首曲调与将军的祖先、古代的罗斯伯爵们有着传统的联系。每逢军队出征或欢庆节假之日，苏格兰高地酋长的风笛吹奏乐团就要吹奏起这首曲调。德彪西后来为此曲配器并扩大了最后的部分。

该曲演奏用的是包括英国管和竖琴在内的完整的交响乐队。速度指示为"嬉戏的小快板"，强调此曲本来具有的轻松愉快的性格，并非一定非要用于正式举行仪式的场合。它有一个短小的引子。引子中全音阶化的风味可能正在预示着对简单旋律的一种显然独特的处理（就像《基格舞曲》里对《划船》的处理那样）——可是这里的实际情况倒并非如此。第一乐段里的和声及一般处理跟苏格兰曲调活泼直率的性格极为协调。下一段里接着而来的变成缓慢而沉思的音调则颇有点异国情趣，肯定会令人联想起俄国作曲家处理民歌的方式；而俄罗斯的影响早就成为德彪西音乐风格正常的组成部分了。然后重新开始的进行曲，不再是2/4拍子，而是节奏活泼的6/8拍，情绪越来越兴奋地进行到了高潮，同时还有军鼓和用鼓槌敲打的钹声，为节奏助长声势。



萨克管、双簧管及乐队作品

有时德彪西也接受过一些别人委托的任务，可是实际执行起来却显得很勉强。1903 年，美国波士顿乐队俱乐部主席里查德·霍尔夫人就曾和他商洽过。她是一位颇有抱负的萨克管演奏家，因此想请德彪西为这件乐器写一首正经的作品。当时他正在写《海》，同时也正值个人生活危机重重。为霍尔夫人写的《狂想曲》的总谱直到 1905 年才寄给她——即使交了稿，还只不过是一份萨克管和钢琴合奏用的乐谱，并不像原来所期望“完成”的样子：看得出他下笔仓促而乐思也颇为艰涩，但这首大约需要演奏十分钟的作品的内容却很易懂，表现清晰而直截了当；没有什么特别值得注意之处，这是对这件性能多歧的乐器之发声效果的确有了一定的理解之后才写成的；萨克管过去虽然往往被人滥用，它却能抒发出内心真正的感情。作曲家逝世后一年左右，罗歇·迪卡塞把它配写成管弦乐谱，配写的方式显示出他对德彪西的配器特点理解得很深刻。

随后在 1909 年和 1910 年又有两首和双簧管有关系的作品问世，我们从中可以听到真正的德彪西。一首的标题是《小曲》，另一首取名为《第一狂想曲》（其实他再也没有写过第二首）。正如原来所设想的那样，它既清晰又机敏地尽了最大的可能去发挥双簧管的表现技巧。当时德彪西身任巴黎音乐学院委员会委员，他必须不时参加评判某些竞赛性的考

试。木管乐器变化的广泛和可能产生的音色，这两点他向来觉得很有意思并想加以充分利用，于是他在1910年为报考双簧管专业的学生写了这两首应试的乐曲。《狂想曲》和《小曲》的乐谱起先只供双簧管和钢琴合奏之用，德彪西到后来才亲自作了配器。关于《双簧管狂想曲》，他有一次曾说起："这首乐曲可以列入我曾经写下的最令人愉快的作品之中。"

《舞曲》竖琴和弦乐(Danses，1904年)

(1)《神圣的舞曲》(Danse sacrée)

(2)《世俗的舞曲》(Danse profane)

竖琴是世界上最古老又最普遍的一种乐器：长度不等的琴弦绷在一个框架上面，用手指拨弦发声。它的种类极多(地球上如此，无疑在天堂里也是如此)，但是此种乐器包括现代独奏的乐队合奏所用的在内，琴弦定音的依据都是自然大调七声音阶。它有7个踏板，每个踏板都带有两个槽口。若将降C踏板踏下，则可以把所有降C之音作为降低、还原或升高半音之用。下一个踏板则统辖所有的降D之音，如此等等——一个踏板统辖着音阶的每个音。另外还有一种并不安装踏板的竖琴——半音竖琴——琴弦的整个音域按着半音音阶排列，一条琴弦代表一个音，琴弦的数目因此就增加了将近一倍。这种竖琴的首先采用者是1897年时期巴黎的普雷尔商行。

1904年，德彪西应普雷尔的邀请，要他为布鲁塞尔音乐

学院谱写一首供半音竖琴应试测验用的乐曲。其结果就是这首众所周知的由弦乐伴奏的竖琴独奏曲《舞曲》。竖琴的写法写得易懂而有效果——不特别困难，不过现在通常都用普通乐队里的竖琴来演奏，而不用半音竖琴。两首舞曲里的第一首，《"神圣的舞曲"》，缓慢，像祭神时调式音乐的风格(反映这件乐器自古就有的本来特点)。据指挥家恩斯特·安塞尔梅[①]介绍，这个乐章曾经受过德彪西友人葡萄牙作曲家兼指挥弗朗西斯科·德·拉塞尔达的一首钢琴曲的启发，但埃里克·萨蒂那首令人难以忘怀的《Gymnopédies》中调式和古风的强烈影响似乎也起了作用（德彪西非常喜爱萨蒂的这首乐曲，曾将其中的两首改谱成管弦乐曲)。第二乐章，《世俗的舞曲》，适成鲜明的对比，以步法轻快的圆舞曲节奏进行，基本上用的是D大调，但很有特色地使用了音阶中的增四度和更平的七度。两个乐章中的转调都很有意思。

有时，倒也不难理解地会看到此曲被写上《神圣舞曲和世俗舞曲》这样的标题。不过这种写法并非德彪西本来的意思，他原来就是很简单地只使用了比较笼统的"舞曲"一词。

戏剧配乐《李尔王》

(Incidental Music for«King Lear»)

像柏辽兹和许多其他作曲家一样，德彪西非常喜欢莎士

① 安塞尔梅(1883—1969)，瑞士指挥家，罗曼多管弦乐队1918年创办时的创始人，一直主持至逝世。

比亚。他发现哈姆雷特是一个特别迷人的角色。早在从事创作初期，他就曾考虑为《皆大欢喜》写作配乐。安德烈·安东尼，自由剧院的导演、演员，为上演《李尔王》寻求和他合作。由于德彪西正承担其他的合同，未能实现此项想法，但是德彪西写下了一些草稿，在他逝世后遗留的手稿中间被人发现了。1926年，罗歇·杜卡斯根据草稿编成两首乐曲：《嘹亮的前奏喇叭声》(使用了3把小号、4把圆号、两架竖琴以及定音鼓和小鼓)，共18小节，供渲染庄严的舞台气氛之用，时间和地点大概是李尔王在皇宫大厅正要接见皇亲大臣时的情景。另一首是《国王的安眠》，德彪西已经写好了为两支长笛、4把圆号、一架竖琴、定音鼓以及相应的弦乐演奏用的完整的总谱；根据原来的意图，可能是全剧结束处《死亡进行曲》的一部分。

交响片断《圣塞巴斯蒂安之殉难》

(Le Martyre de Saint-Sébastien)

一首供完整乐队演奏用的包括4个"交响片断"的组曲，是德彪西和友人及弟子安德烈·卡普莱合作的成果。本来的素材则是德彪西过去为意大利被流放的诗人加布里埃莱·邓南遮的宗教神秘剧《圣塞巴斯蒂安之殉难》配乐中的一些片断。这个最初在巴黎于1911年创作的（五幕）话剧，由于邓南遮、德彪西、舞蹈家伊达·鲁宾什坦、舞蹈设计家米歇尔·福金和画家莱·巴克斯的合作得以上演。音乐采用了独唱、

合唱和乐队的形式，写得极其仓促，但是凭直觉确有把握地传达并突出了剧中的情景和紧张场面。最初的演出并未取得成功，部分原因是由于天主教会出面干涉。后来又曾陆续改换成其他的形式演出，其中之一也许最令人满意——没有多少叙述的清唱剧。采用这种形式的、由恩斯特·安塞尔梅担任指挥的、所录制的唱片听了令人难以忘怀。不过，它显得冗长而缺乏真正的连续性，可是其中也有些篇章显示出德彪西真正的独创和大胆。作曲家所以会受这种题材的吸引，部分是由于他心里总是隐隐约约记得《帕西发尔》，他也想在音乐领域另辟途径；再说，基督教和异教象征主义融在一起的剧情也很合乎他的志趣。德彪西正好在首演之前曾十分清楚地表明本人宗教的观点："纵然我既不从事天主教专门活动，也非虔诚的信徒，可是站在我这边去看清诗人在剧中所要达到的那个具有象征意义顶峰的内容，却并不要化费很大的力气。"他在另一处又写道："我把神秘的大自然作为我的宗教信仰……我所祈求的是要亲身感受大自然向它的百代过客们展示出的无限壮观的至高无上的动人美妙之处。"

人声（独唱和合唱）无疑足以充分表现这部音乐内容的精华，而最值得记取的部分其实也就是某些声乐演唱的段落。把《圣塞巴斯蒂安之殉难》配乐中某些段落改编成这部组曲，单由乐队来演奏，就其音乐内容质量来说，并不一定能显示出原来全部的优点。第一个片断《缀有百合花徽的宫廷》以庄严的像礼拜仪式似的前奏曲开始，它是由一连串平行的普通和弦构成（《沉入水底的寺院》中最后部分的乐思与此相同）。

罗马一场表现了两个年轻基督教徒悲壮殉教的情景。丰富多采的旋律具有“富于表现力和忧伤的”风格。第二乐段同样选自第一幕，其中有塞巴斯蒂安在燃烧未灭的馀火上自我折磨地《欣喜若狂的舞蹈》。从音乐方面来看，它肯定是这一段中最动人心弦，也最有意思的部分；配器色彩和变化妙极了，其表情既狂热又敏感。这段的结尾是伴随着天上出现奇迹和显圣时的音乐。随后是《受难》所表现的令人心碎的音乐，在一定程度上它刻划出塞巴斯蒂安做好准备在罗马皇帝手下殉教时，那种受虐狂式期待痛苦的心理状态。塞巴斯蒂安用这样的话来迎接向他射来的利箭：“我是靶子，我从深渊里召唤起你们可怖的爱。”最后一段是《善良的牧羊人》，它来自第四幕：剧情发生在阿波罗神园林中古老的月桂树下，牧羊人和牺牲的羔羊短暂的显圣，此时随之出现的音乐最引人入胜而感情也最充沛。

传奇性舞蹈曲《哈玛》

(Khamma-Légende dansée)

英国女舞蹈家莫德·艾伦在1911年请德彪西写一部有关埃及题材的舞剧。除了从事舞蹈工作，曾在布佐尼① 门下上过课的莫德·艾伦显然还是一位颇有才华的音乐家，而且也在意大利学过绘画和雕刻。她肯定不是平常设想的那种在酒

① 布佐尼(1866—1924)，意大利钢琴名家，有现代派倾向的作曲家。

楼茶馆靠出卖色相来糊口的艺人——虽然德彪西却似乎并没有把她看在眼里，因为他和出版人通信中提到艾伦时，曾用相当轻蔑的口气说她是个"英国女孩子"。在设计传奇性舞蹈《哈玛》剧情的过程中，莫德·艾伦曾和科尔特内进行合作，他是牛津大学哲学讲师、文学戏剧评论家，一度还担任过伦敦《每日电讯报》的文学编辑。他们共同设计出的舞蹈结构，可以说是把音乐、戏剧和观赏艺术融成一体的一次尝试。

当时，德彪西病穷交迫，但还是接受了委托——虽然他似乎不大喜欢剧情的构思，因此他以解决经济困难为主要理由，接受任何稿约，他向来都是那么懒洋洋的。结果就是这首约持续20分钟之久的难以理解的作品，虽然打上了德彪西特有的风格烙印，但它却未能获得应有的音乐生命——好像德彪西从来没有把自己真正的心血灌输进去。音乐听起来零零散散，闪来闪去，由大量的音响效果组成，不大像是一部前后连贯的创作——虽然也像《游戏》里那样紧密地配合着舞台动作，却根本没有《游戏》那样的精心设计、意图和内在的连续性。

故事发生的地点是供奉埃及太阳神阿蒙－拉的寺庙。开始的音乐微弱而不祥，远处同时传来了军号的召唤声，暗示着一个正被围困处于危急之中城市的困境。祭司长祈求太阳神拯救人民免遭敌人的毒手，但是神灵毫无允诺的表示。祈求、不肯定、恐怖，这些情绪在音乐进行中都反映出来了。把舞女哈玛带进寺院后，音乐的气氛变了。她终于开始跳起一个又一个的舞蹈，请神息怒并宽恕下民，这些舞蹈

给作曲家提供大量发挥对比和变化的可能——以描写心怀恐怖开始，接着逐渐增强信心；然后越来越变得如醉如迷，在到达胜利高潮的同时，神灵的愤怒平息了，而城市也就得救了。霹雳一声雷响，哈玛摔倒在地上死去。她为自己的人民牺牲了。这时远处的军号声正在宣告胜利的到来，而欢庆的群众也在逐渐走近寺庙。庙门被推开了，祭司长和人群一拥而入。当群众一眼看到哈玛死去的身体，乐队欢乐的音响迅速地被扑灭了，全剧以祭司长为哈玛英灵在天安息而祈祷作结束。舞台上一片肃静，可是远处还传来最后一声嘹亮的号声，仿佛在提醒人们对造物主超乎一切的威力要永怀敬畏之心。

德彪西把钢琴总谱完成了，而配器工作只不过做了一点点。作曲家夏尔·凯什兰① 接受了德彪西委托和指导继续完成了配器。后来，德彪西居然喜欢起这部作品来，而且还亲自重新改写了一遍，并想把它奉献给他的出版人的妻子雅各·杜兰夫人。他在一封信里提到这部“古怪的舞剧”时说，那远处传来的嘹亮军号声，“使你听了如冷水浇背，不禁会打个冷颤。”

《玩　具　盒》

(La Boîte à Joujoux)

德彪西像拉威尔一样，觉得童年时代天真无邪的世界十

① 凯什兰(1867—1950)，法国作曲家，写有重要的理论著作。

分迷人，这个世界本来就有它特别直率的特点和它自身充满想像和幻想的意境。1913年，也就是他离开人间前5年，他根据儿童读物插图画家安德烈·埃莱提出的一个剧本，写了童话舞剧《玩具盒》。埃莱对《玩具盒》剧情曾作过这样的解释："玩具盒确实是玩偶在其中像真人一样生活的城市。或者倒过来也可以这么说，城市也只不过是真人在其中像玩偶一样生活的玩具盒。"这种设想引起了德彪西特别强烈的共鸣；他把音乐草稿完成了，但是配好器的只有开头几小节。然后计划被搁置一边，因为正值战争时期，即使写完了也不会有希望上演。作曲家逝世后，安德烈·卡普莱完成了配器，他一直和德彪西友好往来，又给作曲家当过多年的抄写员，所以对德彪西风格之熟悉程度完全可以和埃里克·芬比对迪利厄斯①之了解相比。这部作品以舞剧的形式于1919年在巴黎"沃德维勒"抒情剧院举行首演。

从音乐的角度去分析，不能认为这首作品很有价值。它没有德彪西钢琴组曲《儿童乐园》那样始终处处显示出富于独创的才气。虽然，倘若把兴趣集中在舞台动作上，那末它无疑对儿童和成年人都同样会是一个很有趣的文娱节目。首演确实给人留下了可喜的印象。《音乐世界》杂志写道："多么可爱的音乐！由于它的节奏和形式如此新颖，它属于我们这个时代，然而它又属于所有的时代……"作曲家自己讲起创作这部作品的动机时，却非常谦虚，说它是"童话剧"，而且是

① 迪利厄斯（1862—1934），英国作曲家，其作品曾接受印象派一定的影响。

“我为孩子们过圣诞节和新年，在纪念册上随便写下的音乐……使儿童得到点娱乐——仅此而已！”当初摆在首位的是他那位小千金库库。德彪西这么说过，他为了掌握玩具盒里正确的特定气氛，曾经颇费心思地去揣摩过所有属于他女儿那些玩偶可能会说出些什么样的私房话。于是我们就有了这样一部演出时间约半小时，由前奏曲、三场戏与尾声组成的作品。乐队总谱使用的还包括钢片琴、竖琴、钢琴和许多效果显著的打击乐器。它的主题是玩具盒里的居民中间相互争风吃醋和搞阴谋诡计。从中能听到八音盒发声般的音响，要活宝似的模拟、幽默，涂上了讽刺色彩的民歌片断(包括《有这么一个牧羊女》的民歌在内)，一种刻划不同角色都同样适用的“主导动机”技巧，还有各式各样的舞曲、进行曲和步态舞。有一首木制士兵(英国)舞曲，它和著名的“黑面滑稽木偶步态舞”十分相似。一些歌剧的片断，包括《浮士德》中的《士兵合唱》和门德尔松的《婚礼进行曲》，也不时短暂地一闪而过。德彪西对他的出版人雅各·杜兰说过：“我想要的只是清清楚楚甚至还有逗人的欢笑，其他什么样的装腔作势一律都不需要。”

《钢琴和乐队幻想曲》

(Fantaisie for piano and orchestra, 1889—1890)

奇怪的是这首早期写的《幻想曲》在1890年就有人用镌版印出来了，而且还把一份样本送给德彪西；他很赞美镌板印刷

者的工艺，但是决不同意让它出版。国立音乐协会在1890年举办的一次音乐会上曾打算把它列为演出节目，由丹第担任指挥。但是德彪西在彩排阶段就要取消这个节目，并声称只要他还活着，绝不允许再让它公演(就在那场音乐会上，曾附带演出了夏尔·博尔德的歌曲《让我们来跳基格舞吧》，歌曲所用的曲调就是德彪西在《基格舞曲》里用过的《划船》。很可能，德彪西就在那时才第一次接触这首曲调)。30年后，也就是直等到作曲家去世了，《幻想曲》才获得了演出和出版的机会。

这首作品始终牢牢地以清晰的调性为基础（尽管偶尔有一些全音阶风味的点缀)，配器完成得很仔细，但根据罗贝尔·戈代介绍，德彪西本人认为配器太浓重。使用了过于讲究"主题和变奏"的结构，这也是他所以不喜欢此曲的一个原因。全曲洋溢着优美的青春气息，但并没能清楚地体现出德彪西真正的性格。倒是弗兰克① 那种"天使般的慈父"的精神和他的《交响变奏曲》似乎一直包围着这首作品。慢乐章里大量使用了半音化的进行，由于用得过多而使人发腻；这么做即使在当时也很难说有什么可取之处。最后一个乐章虽然足以令人愉快，可是它的结构却令人觉得有点呆板。

改编曲（3 首）

作为对作曲家逝世表示悼念和敬意而采取的行动，拉威

① 弗兰克（1822—1890)，原籍为比利时的法国作曲家，管风琴家，其创作风格对当时法国音乐界有较大的影响。

尔曾把德彪西早期写的两首乐曲改写成乐队曲。一首是为钢琴而作的组曲中的慢乐章，古色古香的《萨拉班德舞曲》(得益于埃里克·萨蒂精神的影响匪浅)，另一首原来的创作日期是1890年，曲名为《斯蒂尔人的塔兰泰拉舞曲》，它轻快而动人。拉威尔把它改成乐队曲后在1923年演出时，重新给它起了个《舞曲》的简单曲名。

另一个使人愉快的小品则是德彪西在1910年写的“比慢板更慢的”《钢琴圆舞曲》，这首乐曲后来由他亲自动手配了器——“为我记起的有美貌听众频频光临的无数个“下午五点钟”茶会而作。其中使用了匈牙利吉卜赛式的扬琴，从而为此曲增添了不少异国情调(由于科达伊[①]在《哈里·亚诺什》组曲里也使用了扬琴，所以现在常去听音乐会的人对这种效果并不感到陌生)。

《英雄摇篮曲》

(Berceuse héroïque)

令人不胜惋惜的是，德彪西的最后一首乐队曲竟然是他本来不想写的用来反映1914年“爱国主义”战争的《英雄摇篮曲》。当时与盟国艺术界巨头们颇有往来的小说家霍尔·卡因为了向比利时国王表示敬意而发起了这次盛举。《阿尔勃特皇帝伟绩颂扬集》由伦敦《每日电讯报》负责出版。投稿人除

① 科达伊(1882—1967)，匈牙利作曲家、音乐民俗学家。《哈里·亚诺什》原为以民间传说为主题的歌唱剧，后改为交响组曲。

了德彪西，还有埃尔加、爱德华·杰曼① 和马斯涅。德彪西后来曾说："由于《每日电讯报》出面接洽，我出于不得已而为这本集子写了点东西。

《摇篮曲》曾颇有效果地使用了比利时国歌《布拉邦特》的音调，处理的手法显示出是德彪西典型的风格。德彪西先是把这首长 4 分钟的作品用钢琴谱的形式写好了，然后到1914年下半年才把它写成乐队曲（用的是包括两架竖琴在内的完整的交响乐队）。第二年作了首次演出，指挥是他的友人卡米耶·谢维拉尔德。德彪西为接受定购而动笔，除《游戏》之外，从来也没有写出过什么最好的作品。《英雄摇篮曲》虽然不能算是他的得意之作，却也认真而完满地达到了原来的目的。不过德彪西一生真心想到的总是只为忠于自己的艺术而创作：他在音乐中所要表现的始终只是他发自肺腑的真情实意。

① 杰曼(1862—1936)，英国作曲家。因为莎士比亚话剧写配乐而知名于世。